

**DÉRIVES DU SUJET SEXUÉ FRANÇAIS: LES INSTANCES FRATERNELLES ENTRE  
ROMANTISME ET MODERNITÉ**

by

**Eléonore Bertrand**

B.A. in English, Paris-X Nanterre Université, 2004

M.A. in English, Paris-X Nanterre Université, 2005

Submitted to the Graduate Faculty of  
the Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2017

UNIVERSITY OF PITTSBURGH  
KENNETH P. DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Eléonore Bertrand

It was defended on

April 10, 2017

and approved by

Todd Reeser, Professor of French, French and Italian

Lina Insana, Associate Professor in Italian, French and Italian

Paul Bové, Distinguished Professor, English

Dissertation Advisor: Giuseppina Mecchia, Associate Professor of French and Italian, French  
and Italian

Copyright © by Eléonore Bertrand

2017

# DÉRIVES DU SUJET SEXUÉ FRANÇAIS: LES INSTANCES FRATERNELLES ENTRE ROMANTISME ET MODERNITÉ

Eléonore Bertrand, PhD

University of Pittsburgh, 2017

My dissertation tracks the persistent representation of sibling and friend figures in modern French literature. At a time of leveling social hierarchies, horizontal familial relations took on new importance, forever altering peer relation politics. In 1992, the philosopher Charles Taylor noted that this challenge to vertical authority pushed individuals into the depths of their being: the classic definition of the Romantic *mal du siècle*. Sexual relations and orientation were deeply affected by these upheavals.

This dissertation studies texts dating from 1802 to the 1930s. Their protagonists are either orphans or come into the fiction as fully-formed, adult characters. They try to seek solace in their peers, be it through incest or various forms of homosociality. Their sexuality is profoundly queer: they are assigned a sex without knowing what to do with it. Scholar Sara Ahmed explains how the body is perpetually redefined depending on the environment that surrounds us. She reminds us that life is not always linear and that it, therefore, lead us to what she calls “the drama of life.” I show how this “drama of life” can be melancholic and tragic or farcical and amusing. But the malaise remains the same, and insures that these slightly outdated heroes are still profoundly meaningful today, when social and sexual norms are constantly redefined.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	XI
1.0 INTRODUCTION.....	1
1.1 L'INSTANCE FRATERNELLE QUEER .....	1
1.1.1 L'échec du Bildungsroman .....	3
1.1.2 Des personnages orphelins.....	3
1.2 LA DÉRIVE DU SUJET SEXUÉ.....	5
1.3 DES PERSONNAGES QUEER .....	8
1.4 IL ÉTAIT DEUX FOIS .....	17
1.5 SIBLING STUDIES.....	20
1.6 ROMANTISME ET MODERNITÉ .....	22
1.7 RÉSUMÉ DES PARTIES .....	23
2.0 LE SUJET SEXUÉ DANS LE COUPLE ADELPHIQUE.....	28
2.1 INTRODUCTION .....	28
2.1.1 La compression du sujet.....	35
2.1.2 Qui est René? .....	41
2.1.3 <i>Les Enfants Terribles</i> : « Le bréviaire des mythomanes et de ceux qui veulent rester debout ».....	47
2.2 L'INFIRMITÉ DU TOIT PATERNEL.....	50

2.2.1	La malé-diction du toit paternel.....	50
2.2.2	La faute du père de René .....	51
2.2.3	Les parents à la dérive et l'appartement rue Montmartre.....	53
2.2.4	Des orphelins sans nom .....	57
2.2.5	Des enfants pressurés .....	60
2.2.6	Des sœurs faux-semblants .....	63
2.3	L'INFIRMITÉ DU MOI ET TOI .....	68
2.3.1	L'anorexie de la parole dans <i>René</i> .....	71
2.3.2	Amélie, un être de fuite .....	72
2.3.3	De la ligne à la lignée dans <i>Les Enfants Terribles</i> .....	74
2.3.4	Mythes et rites du sujet dans <i>Les Enfants Terribles</i> .....	76
2.3.5	Élisabeth au poste de vigie .....	79
2.3.6	La boulimie langagière : les insultes .....	81
2.4	LE BROUILLAGE DES FRONTIÈRES ENTRE MASCULIN ET FÉMININ .....	85
2.4.1	René, texte queer.....	85
2.4.2	René efféminé ? .....	88
2.4.3	La sainte Amélie.....	93
2.4.4	Paul sous l'empire de Dargelos.....	96
2.4.5	Élisabeth, la vierge de fer.....	103
2.5	CONCLUSION .....	106
3.0	LA MISE EN DÉSIR DANS LA GÉMELLITÉ .....	108
3.1	INTRODUCTION .....	108

3.1.1	Les superstitions dans les romans champêtres .....	109
3.1.2	<i>Les Jumeaux du Diable</i> , victimes d'un magnétisme infernal .....	114
3.2	DU ROMAN À DES NOUVEAUX GENRES NARRATIFS .....	119
3.2.1	D'une vision désenchantée au réalisme des personnages rustiques .....	119
3.2.2	Un conte de fée moderne : les bessons de la Bessonière .....	128
3.2.3	La mise en désir de monstres érotiques .....	137
3.2.4	Le posthumanisme chez Aymé .....	138
3.3	DES PERSONNAGES QUEER .....	140
3.3.1	George Sand, une femme moderne sans contraintes ni tabous .....	140
3.3.2	Le monstre est queer .....	142
3.3.3	Louis, homme lesbien .....	148
3.3.4	La viande : signe de masculinité et de virilité .....	153
3.4	LA REPRÉSENTATION DES FEMMES CHEZ SAND ET AYMÉ.....	157
3.4.1	La Sagette, représentante d'un discours scientifique sur les jumeaux...	157
3.4.2	La mère Barbeau, une femme surprotectrice .....	162
3.4.3	L'épisode de la coupure .....	168
3.4.4	<i>La petite Fadette</i> : un Bildungsroman .....	172
3.4.5	Le triangle isocèle amoureux : Marie, l'intruse, celle qui tue le noyau fraternel.....	184
3.5	CONCLUSION .....	191
4.0	DE BONDS CAMARADES .....	193
4.1	INTRODUCTION .....	193
4.1.1	La prose versus la bande dessinée.....	193

4.1.2	La fuite du « je » .....	200
4.1.3	L'amitié chez Flaubert .....	201
4.1.4	L'amitié chez Hergé.....	203
4.1.5	Le célibataire ridicule.....	205
4.2	LE SAVOIR PARAÎTRE CHEZ BOUVARD ET PÉCUCHET ET LES DUPONDY .....	210
4.2.1	Une rencontre préméditée.....	210
4.2.2	Pourquoi un couple ?.....	215
4.2.3	L'habit fait le moine .....	220
4.2.4	Auto-représentations : Commedia della Scienza .....	224
4.2.5	« Entrée sensationnelle des Dupondt Brothers » .....	228
4.2.6	Des « Men in Black » et le déguisement.....	230
4.2.7	Les qualités des Dupondt: l'amitié et le sens de l'honneur.....	236
4.2.8	« Et les frères siamois, où sont-ils ? ».....	238
4.3	LA VACUITÉ DE L'EXISTENCE DANS BOUVARD ET PÉCUCHET ET DES DUPONDY.....	240
4.3.1	Un vide à remplir .....	240
4.3.2	La farce rabelaisienne .....	244
4.3.3	Le « je » fêlé deleuzien.....	247
4.3.4	La police.....	251
4.3.5	De piètres détectives .....	254
4.3.6	Les Dupondt, ces enfants ! .....	256



<b>4.4</b>	<b>L'IDENTITÉ SEXUELLE DANS BOUVARD ET PÉCUCHET ET CHEZ</b>	
	<b>TINTIN .....</b>	<b>258</b>
4.4.1	La misogynie dans le roman .....	258
4.4.2	Les hommes et les femmes dans les albums de <i>Tintin</i> .....	265
4.4.3	La Castafiore.....	267
4.4.4	De la moralité .....	278
4.4.5	« Je dirais même plus... » .....	280
4.4.6	Les célibataires : Bouvard et Pécuchet .....	282
4.4.7	La sexualité de Bouvard et Pécuchet .....	287
<b>4.5</b>	<b>CONCLUSION .....</b>	<b>290</b>
<b>5.0</b>	<b>CONCLUSION.....</b>	<b>293</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>298</b>

## ILLUSTRATIONS

Figure 1. Couverture des <i>Enfants Terribles</i> (1958) .....	39
Figure 2. "Le pan de nuit" de Magritte (1954).....	231
Figure 3. <i>Tintin au Pays de l'Or Noir</i> (1950).....	232
Figure 4. <i>Le Lotus Bleu</i> (1946) .....	233
Figure 5. <i>Les Bijoux de la Castafiore</i> (1963).....	274

## **REMERCIEMENTS**

La réalisation de cette thèse a été possible grâce aux concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance. Je voudrais tout d'abord adresser toute ma gratitude à la directrice de cette thèse, Dr. Giuseppina Mecchia, pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion. Je désire aussi remercier les professeurs Dr. Todd Reeser, Dr. Lina Insana, et Dr. Paul Bové qui m'ont fourni les outils nécessaires à la réussite de mes études universitaires.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers les amis et collègues qui m'ont apporté leur soutien moral et intellectuel tout au long de ma démarche. Je remercie mon père, ma mère, et mon mari qui ont fait l'effort de lire les œuvres ciblées pour cette thèse. Ma mère a tout particulièrement lu et relu mes pages sans relâche.

Enfin, je dédie cette thèse à mon frère Grégory Bertrand, à mon âme sœur Leonel Joannas, et à mon meilleur ami Dr. Robert Fagley.

## 1.0 INTRODUCTION

### 1.1 L'INSTANCE FRATERNELLE QUEER

Dans cette étude, nous aurons affaire à des instances fraternelles différentes : que ce soit des frères et sœurs, des jumeaux ou des clones, et finalement des amis, on a à voir avec des couples inséparables. Le sujet individuel n'existe pas avant ou en dehors du couple. C'est là qu'il ou elle trouve sa place, c'est là que sa sexualité même se réalise. Dans ce sens-là, les couples dont nous parlerons excèdent la norme, et même peut-être la vraisemblance psychologique : ce sont des monstres, des exceptions. La fascination de l'exception est telle, que la majorité de ces textes font partie de l'imaginaire culturel francophone encore aujourd'hui. Pourtant, le plus récent d'entre eux, remonte déjà aux années 1930. D'un côté, le monstre est attrayant parce qu'il engendre cette fascination de par sa diversité qui peut être choquante et amusante en même temps. D'autre part, il nous fait comprendre que les règles qui déterminent nos choix de vie sont, tout compte fait, arbitraires. C'est pourquoi l'étude de ces instances fraternelles nous mène dans le champ sémantique qui est largement défini par la notion de queer. Nous entendons ce mot de plusieurs façons, qui correspondent d'ailleurs à ses différentes étymologies. Nos personnages sont bizarres, comme dans l'usage le plus ancien du mot anglais ; ils sont aussi obliques, pervers, comme dans l'usage du mot allemand *quer* ; enfin, ils sont tordus, comme dans le verbe indo-européen *terkw*.

Ce qui est encore plus important, c'est qu'il y a une optique queer qui est adoptée par les auteurs des œuvres que nous étudions : sous la plume de Chateaubriand comme celle de Flaubert, tout est vu de biais. Toute notion reçue est mise en question, toutes les attentes sont déstabilisées. Nous avons organisé notre thèse dans un crescendo intensif qui nous mène des rapports fraternels aux relations homosociales : en effet, il s'agissait de développer l'intersection entre l'instance fraternelle et l'expérience queer dans un contexte plus large. Car même si les deux participants à la vie du couple fraternel n'existent pas en tant qu'individus, ils conservent un sexe unique. Ce qui est queer, c'est ce qu'ils font avec ce sexe, une fois qu'ils ne peuvent pas s'en servir individuellement. Nous verrons très tôt que la vie de ces sujets sexués n'est rien moins que normale.

La fraternité met en évidence les liens naturels. Quant à la gémellité, la fusion est plus exacerbée du fait que deux êtres se métamorphosent dans un même œuf. C'est plus que génétique : ce sont de véritables clones. Enfin, l'amitié vient se greffer à la fraternité. C'est une relation qui se construit au fur et à mesure. On commence donc par les liens du sang pour finir sur une fraternité métaphorique, qui va au-delà des déterminations biologiques. *René* (1802) de Chateaubriand et *Les enfants terribles* (1929) de Jean Cocteau seront étudiés dans l'instance fraternelle. Puis *La petite Fadette* (1849) de Georges Sand et *Les jumeaux du Diable* (1928) de Marcel Aymé seront explorés dans l'instance gémellaire. Enfin, pour la dernière partie sur l'amitié, *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Gustave Flaubert et les personnages de Dupond et Dupont dans *Les aventures de Tintin* (1934-1976) d'Hergé seront analysés.

### **1.1.1 L'échec du Bildungsroman**

Les textes présentés ici mettent en scène des sujets sexués en construction. Il faut d'ailleurs lire l'œuvre dans ce sens, où le sujet est en pleine construction voire en formation. Ces textes sont-ils alors forcément des Bildungsromans ? De prime abord, on pourrait dire oui. L'œuvre présente bien un personnage en autoréalisation. La perfectibilité du personnage est mise en avant se présentant comme le reflet de la marche de l'humanité. Le Bildungsroman conduit le personnage à l'universel dans un mouvement de découverte du monde et de découverte de soi. C'est en somme une expérience de l'étrangeté.

Cependant, le Bildungsroman échoue ici : la réconciliation entre le protagoniste et le monde ne peut se faire. Les personnages sont errants et marginalisés. La réconciliation est illusoire. Le protagoniste antihéroïque est, pour ainsi dire, en contrepoint vis à vis d'une longue tradition d'un héroïque devenu trop rigide. Il balaie l'image idéale. Les auteurs font pression à la fois sur le profil du personnage, l'idéologie et la structure de l'intrigue. Le Bildungsroman représente déjà une dérive narrative : les personnages s'auto-suffisent dans le cocon de leur couple fraternel. Ils n'ont que faire du monde qui les paralyse et les étouffe.

### **1.1.2 Des personnages orphelins**

De même, presque tous les personnages du corpus proposé sont orphelins. Ils n'ont pas de références extérieures. La littérature oscille entre l'affirmation que l'orphelin issu d'une transgression porte en lui la déviance et ne peut que nuire à la communauté, et celle qu'il en est une victime quelques fois. Ils ne peuvent se construire qu'avec leur entourage et dans notre cas, avec un frère ou une sœur, sur une ligne horizontale. La fratrie est bien plus présente que la

filiation. Ils puisent dans l'autre, mais n'ayant pas de modèles standards, la fin est toujours bancale. Ils ne trouvent pas une fin heureuse. Bien au contraire, le registre serait plutôt mélodramatique. Même dans *La petite Fadette*, les parents Barbeau font l'erreur de ne pas écouter la Sagette qui met au monde Landry et Sylvinet et qui prévient et insiste sur le fait que les jumeaux doivent être élevés comme deux êtres séparés. Finalement, en se conformant aux idées de l'époque, Fadette perd son côté diabolique et ses attributs de garçon manqué pour devenir une jeune femme paradoxalement fade, dans le sens courant. Quant aux *Jumeaux du diable* qui ont pour père Satan, leur destinée est toute tracée : ils sont automatiquement attirés vers le bas et voués à la mort. L'absence d'une figure de famille traditionnelle pourrait expliquer que tous les personnages sont queer.

Enfin, presque tous les personnages de la thèse sont adolescents. Ils sont en pleine construction et se situent entre l'enfant et l'adulte. Ils sont, de ce fait, fragiles et influençables. Ils absorbent tout dans cette période de crise et de transition critique. Ils sont sexués sans avoir conscience de leur sexe. La thèse suit aussi un certain ordre chronologique : on commence par les adolescents pour finir sur Bouvard et Pécuchet et les Dupondt, ces adultes au demeurant très enfantins. Il y a donc quelque chose d'inachevé chez ces personnages qu'on appellera plus tard des enfants éternels. L'exemple le plus flagrant, dans la figure adolescente, vient de Cocteau. Élisabeth adopte un comportement masculin. On le voit bien retransmis dans le film de Jean-Pierre Melville datant de 1950. Elle a un look androgyne avec une coupe de cheveux courte. Aussi, Paul et Élisabeth ont ce jeu qui consiste à « partir », c'est-à-dire à s'hypnotiser. Ils s'hypnotisent pour mieux s'échapper du quotidien de leur chambre par exemple. Mais en fouillant dans l'inconscient de l'autre, ils s'enferment un peu plus dans leur coquille. S'échapper

ensemble de leur chambre, c'est déjà le commencement d'une dérive : en s'enfermant, le sujet se coupe du monde et devient asocial.

## 1.2 LA DÉRIVE DU SUJET SEXUÉ

Une dérive, c'est le fait de s'écarter de la vie normale, d'aller à l'aventure, de déraper. C'est surtout le fait de se laisser aller sans réagir (par exemple, une dérive dans l'alcoolisme). On retiendra que la dérive est une déviation de la normalité. La littérature ne sécrète plus que des anti-héros, des paumés, des êtres à la dérive comme si ces personnages qui autrefois étaient dans l'ombre avaient désormais droit à la parole. René, par exemple, porte sur lui tout le mal du siècle. On n'espère plus beaucoup. Il prend la fuite pour aller en Amérique. Il lui faut voyager, partir, s'arracher. Le désenchantement ne quittera jamais les personnages, prisonniers qu'ils sont d'une fatalité corrosive et meurtrière. À travers leur destin se lit celui d'une France au miroir brisé, d'une France à la dérive.<sup>1</sup> Le corpus met en évidence l'importance de l'errance des personnages qui sont privés d'existence et donc de territoire : leur identité n'est plus fixée par un lieu, mais dissoute dans des lieux multiples ou des non-lieux. La brisure du lien entre le sujet et son territoire représente le premier symptôme d'une crise de l'identité. Cette perte du lieu invite ensuite à se pencher sur les manifestations de la disparition du soi – littéralement, du malaise existentiel jusqu'aux formes de dissolution fantomatique du sujet. Enfin, la dérive pose la question éminente de la représentation car il s'agit de mettre des mots sur une identité flottante, qui a perdu le sens de l'existence comme de la parole.

---

<sup>1</sup> Nous n'incluons pas la Belgique d'Hergé car Tintin, certes reporter, ne dresse pas un bilan purement belge mais davantage mondial. D'une certaine manière, *Les Aventures de Tintin* représentent un lieu d'observation idéal pour l'historien qui cherche à percevoir les icônes, les mythes et les lieux communs d'une époque.



Seulement de quoi dérive-t-on exactement ici ? Comme nous l'avons déjà dit, nos personnages n'ont pas de repère ni de modèle parental. Ils se construisent comme ils peuvent dans la fratrie. Quand on parle de dérive, on parle a fortiori de normalité. Comment peut-on la définir ici ? Ce n'est pas ce qui est anormal qui doit être corrigé. C'est ce qui est cause de souffrance, pour soi-même ou pour une tierce personne. Tout ce qui apparaît normal est d'emblée jugé correct pour la société, alors qu'on se méfiera tout de suite de ce qui est différent, i.e. au delà de ce qui peut être jugé inacceptable par la collectivité.

Ici, le modèle mère/père manque cruellement car qui vont-ils pouvoir imiter ? Dans les instances fraternelles, les protagonistes se créent leur propre bulle et vont tant bien que mal essayer de sortir de ce cocon. Ils vont tous, plus ou moins, entrevoir une issue en s'essayant à la sexualité, en vain. Le mariage, quand il a lieu, est désagrégé rapidement. Voyons René qui est obligé de se marier avec Céluta selon la coutume indienne mais aussi parce qu'il a fait un pacte avec le frère de Céluta, Outougamiz<sup>2</sup>. Le souvenir opprimant de la sœur de René, Amélie, contrarie le couple marié. René et Céluta auront une fille que René appellera Amélie. La sœur de René s'infiltre donc jusque dans le mariage. Voyons Élisabeth dans *Les enfants terribles* et son Michaël qui meurt tragiquement le lendemain de leur mariage, un mariage non consommé. Voyons Bouvard et Pécuchet qui s'essaient à l'amour : Bouvard n'épousera pas Mme Bordin qui se révèle avoir plus d'intérêt pour la ferme de nos bonshommes, et Pécuchet contractera une maladie vénérienne avec la jeune servante Mélie soi-disant vierge. Le couple d'amis demeure un couple de célibataires somme toute ridicule. Dans leur « mariage amical », la question de la sexualité est étouffée.

---

<sup>2</sup> La relation avec le personnage d'Outougamiz est présentée dans *Les Natchez*. René, sans le savoir, tue la femelle d'un castor ce qui est considéré comme un blasphème. Il tente d'échapper à la tribu indienne pour qui cela représente un outrage mais se blesse en chemin. C'est grâce à Outougamiz, véritable guerrier, hyper-masculin, que René en sort vivant. Non seulement ils font un pacte d'amitié mais Outougamiz lui promet sa sœur en mariage.

Les deux sexes sont présents dans les trois premières œuvres : René et sa sœur Amélie, puis sa femme Céluta, *Les enfants terribles* avec Élisabeth, l'aînée de Paul, et *La petite Fadette* qui a un rôle central dans l'histoire des jumeaux dans un environnement rural. Cette présence féminine apporte un certain équilibre qui pourrait aboutir à une normalité de vie. Cependant, l'absence de relations verticales fragilise cet équilibre qui conduit irrémédiablement vers une dérive, à l'origine d'une marginalisation progressive de la femme dans les trois œuvres suivantes. La réduction du sexe féminin commence avec *Les jumeaux du diable* où Marie du Môle contribue à freiner le développement « normal » de Louis par une douce castration ou manipulation: elle souhaite féminiser Louis jusqu'à lui souhaiter un état fébrile et maladif. La mort des trois protagonistes, Louis, Norbert, et Marie, atrophie définitivement la présence féminine. Désormais, il n'y a plus de place que pour les hommes, d'un côté Bouvard et Pécuchet, de l'autre, les Dupond et Dupont. Commence alors une démonstration de situations burlesques où la vie devient une succession de farces. Les situations sont toutes plus débiles les unes que les autres et on ne peut percevoir aucun débouché possible pour une quelconque construction de soi : ils tournent sans cesse en rond, et communiquent vainement. On pense à la formule des Dupondt « je dirais même plus... », comme si l'un des deux pouvait compléter les idées de l'autre mais c'est une formule avortée. Chacun des Dupondt mime l'autre sans avoir conscience du ridicule. Quant à Bouvard et Pécuchet, ils tombent toujours d'accord pour amorcer des expériences toutes vouées à l'échec se nourrissant d'idées stériles qui aboutissent à des situations rocambolesques à l'image de leur vie.

### 1.3 DES PERSONNAGES QUEER

Le fait qu'aucun de nos personnages ne puisse véritablement quitter son couple fraternel d'appartenance les rend queer. C'est ce en quoi résulte la dérive, puisqu'il n'y a pas de développements positifs possibles. Leur situation n'est que singulière écartant par définition toute normalité de pensée et de vie. Les personnages évoluent à huis-clos vers une destinée sombre voire vers la mort qui apparaît comme une délivrance à leur délire. Ils partent dans la vie sans les bonnes cartes favorisant un état d'esprit tortueux dans un environnement malsain. Même indicible, le malaise est perceptible par le lecteur et ne fait que s'accroître jusqu'à la fin. En cela, on peut dire que tout est queer dans les instances fraternelles où est suggérée une sexualité élastique déviante. Donc, une perspective critique dérivant pour la plupart des *sibling studies* finit nécessairement par aboutir à l'étude des sexualités queer. Ceci impose une certaine élasticité à notre perspective critique, ce qui répond bien aux exigences imposées par un sujet si changeant et instable.

C'est pour cela que le genre littéraire de ces œuvres est tout aussi élastique. En effet, nous sommes en train de lire, essentiellement, des non-romans : *René* est un épisode à l'intérieur d'un roman épique, *Les Natchez*, qui lui-même fait partie d'un traité, *Le Génie du Christianisme*. Il est impossible de lui assigner un genre déterminé. D'autre part, *Bouvard et Pécuchet* reprend des aspects de la satire rabelaisienne et son incomplétude témoigne de l'impossibilité de l'achever à l'intérieur du genre romanesque. On verra d'ailleurs que la platitude de son style ainsi que la description de ses personnages le rapprochent de la bande dessinée.

L'élasticité des formes narratives rejoint donc les relations affectives et sexuelles des personnages dont la sexualité est instable et quelque peu tourmentée. Dans *Les jumeaux du diable*, par exemple, Louis a une sexualité opprimée par Marie du Môle : il ne peut jouir de sa

sexualité d'homme qu'en se féminisant à ses côtés pour être aimé d'elle. Il a, cependant, des élans masculins comme quand il fricote avec les femmes du sixième étage de son immeuble. Sa métamorphose en homme lesbien répond aux exigences d'esthétisme de Marie du Môle, qui n'aime et recherche que la féminité de Louis. L'un comme l'autre ne vivent pas pleinement leur sexualité car chacun veut ce que l'autre n'est pas. Dans un sens, Louis la protège à l'extrême en ne la touchant pas et excluant ainsi toute relation sexuelle avec elle. Enfin, l'étrangeté marquée par l'absence de hiérarchie familiale prive de modèle les personnages de ma thèse qui ne peuvent se développer de façon non queer. Le queer est présent dans toutes les œuvres, de l'environnement et la situation familiale jusqu'au comportement des personnages et aux genres littéraires adoptés par les auteurs. Le dénouement commun n'est pas heureux et laisse un goût d'inachevé, donc, queer. Il n'y a pas de résolution dans le mariage. Le célibat semble être la seule issue. Bouvard, par exemple, est veuf dans le roman mais son mariage ne fait pas partie de la narrative. Il est donc un néo-célibataire. Même exemple pour Élisabeth dans *Les enfants terribles*, dont le mari meurt le lendemain du mariage qui, en plus, est non-consommé. Toute mariée qu'elle est, elle reste nubile. Enfin, la célibataire par excellence est Amélie dans *René* puisqu'elle entre dans les ordres religieux. À la fin de toutes ces œuvres, après maintes vicissitudes, d'un certain point de vue rien n'a changé dans la vie de ces personnages : il demeure un détraquement dans leur sexualité. Ni le célibat ni le mariage ne constituent une issue parce qu'ils ne sont pas formatés pour vivre une relation sereine, apaisée, et constructive. En l'absence de modèle, ils se trouvent incapables de vivre dans la « normalité » dont la conséquence pourrait être, par exemple, la procréation. Par procréation, il faut entendre création, construction de tout événement contribuant au développement de soi.

Sara Ahmed dans *Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others* (2006) aborde le sujet du queer par ce qu'elle appelle orientation, c'est-à-dire qui implique le mouvement dans l'espace, qu'il soit physique ou conceptuel. En posant la question de l'orientation en général, elle va très vite examiner ce qu'on appelle l'orientation sexuelle : « If orientation is a matter of how we reside in space, then sexual orientation might also be a matter of residence. » (1) Selon elle, l'orientation se « construit » des objets qui nous entourent, l'espace dans lequel on grandit : « Such spaces 'impress' on the body, involving the mark of unfamiliar impressions, which in turn reshapes the body surface. » (9) Le corps est en perpétuelle redéfinition, tatoué par de nouveaux motifs qui corroborent ce nouvel élan de découverte de soi. Ahmed s'intéresse au corps qui se meut dans l'espace et qui suit des lignes comme elle les appelle, des lignes dont on hérite à notre naissance. Ces lignes doivent nous guider, nous orienter. Seulement Ahmed explique très bien que la vie est sinueuse et pleine de carrefours et détours. Elle appelle cela « the drama of life » et c'est le drame qui constitue notre fondation : « For it is important to remember that life is not always linear, or that the lines we follow do not always lead us to the same place. It is not incidental that the drama of life, those moments of crisis that demand we make a decision, are represented by the following scene : you face a fork in the road and have to decide which path to take : this way or that way. » (18) On s'investit à trouver le chemin : « When we don't give up, when we persist, when we are 'under pressure' to arrive, to get somewhere, we give ourselves over the line. » (18) Cette ligne (imaginaire) sera déterminante quant à notre sexualité. Dans un article critique en réponse au livre d'Ahmed, Dai Kojima explique : « In other words, heterosexual orientation and the 'straight' lines of direction that the orientation creates are not visible to us, causing us to believe that it is 'natural' or 'the norm' which makes bodies that

are not 'in line' deviant. »<sup>3</sup> Dès le début de sa vie utérine, l'être est influencé par ce qui l'entoure. Tout son environnement matériel constitue des fils qui vont se tresser dans le temps et l'espace pour dessiner de plus en plus précisément l'orientation sexuelle que va prendre le sujet.

Jean Cocteau, dans son roman *Les enfants terribles*, dépeint l'univers du couple adelphique qui passe d'une chambre rue Montmartre à un hôtel particulier nommé l'Étoile, à l'image des rayons conducteurs qui en émanent et qui favorisent la dispersion voire la dissolution de leur vie. L'Étoile est ici le centre à partir duquel les lignes se forment, se croisent, s'entrelacent pour mieux désorienter les personnages. Rappelons aussi que feu Michaël, le mari d'Élisabeth, est de confession juive, où l'Étoile en est le symbole. L'Étoile devient le lieu d'attirance où les personnages vont s'isoler dans son cœur. Les deux triangles qui la composent marquent des orientations opposées dans lesquelles Élisabeth va finir par se perdre. De fil en fil, elle tisse une toile machiavélique pour revêtir le costume de veuve noire gardienne de son étoile et de son frère Paul en fomentant une machination pour qu'il ne lui échappe pas en épousant Agathe.

Le roman de Cocteau se prête bien aux arguments d'Ahmed qui conclut son introduction par « Indeed, to live out a politics of disorientation might be to sustain wonder about the very forms of social gathering. » (24) Cette désorientation ou cette dérive convoque au départ un univers merveilleux dans lequel les amis du couple fraternel, Gérard et Agathe sont attirés. Car cet univers hallucinant est peuplé d'objets enchantés et surtout peuplé d'une bizarrerie de frère et sœur qui hypnotise toute forme sociale. Finalement, dans « orientation », Ahmed y a vu le mot « orient », et à partir de l'Orient vers l'Occident, d'autres lignes se tracent. Comme Dai Kojima le souligne :

---

<sup>3</sup> Kojima, Dai. "A Review of Sara Ahmed's Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others." *Phenomenology and Practice*, Vol. 2, N. 1, 2008, p. 89.

Ahmed situates this argument within her family home. Growing up as a child of a White, English mother and a brown, Pakistani father, she was surrounded by the objects that had different proximities and alignments ; some objects were more in line with the white family line and some were inherited along the non-white lines. The impossibility of following either lines – white or non-white – leads Ahmed to consider possibilities of queering one's own racial orientation that would « take the very 'affects' of mixing, or coming into contact with things that reside on different lines, as opening up new kinds of connection. » (90)

Dans l'impossibilité de suivre l'une des deux lignes, Ahmed pense à la question de réhabilitation, c'est-à-dire de rendre queer sa propre race et de ce fait, de faire converger et de créer des connections entre les deux lignées. Tout est relatif au mouvement.

Dans le corps de la thèse, je parle de l'élasticité de la sexualité ce qui rappelle l'idée de mouvement d'Ahmed. Ce qu'il faut surtout retenir dans l'élasticité, c'est l'idée de souplesse qui contient à la fois compression et extension. Richard Fantina a collecté dans *Straight Writ Queer : Non-normative Expressions of Heterosexuality in Literature* des articles visant à examiner la question du *straight queer*, c'est-à-dire, l'hétérosexuel queer. Il est important de souligner dès maintenant que les textes proposés dans le corpus sont tous chastes sauf peut-être *Bouvard et Pécuchet* qui essuient un nouvel échec, celui de l'amour hétérosexuel. Mais les descriptions restent pudiques. Sinon, aucun acte sexuel n'est rapporté. Dans l'épigraphie du Foreword de Fantina, Calvin Thomas cite Annamarie Jagose qui explique combien le queer n'est pas une notion figée. Le queer a cette liberté qui ne le confine pas dans une définition bien précise :

As the point of convergence, for a potentially infinite number of non-normative subject positions, queer is markedly unlike those traditional political movements which ground

themselves in a fixed and necessarily exclusionist identity. In stretching the boundaries of identity categories, and in seeming to disregard the distinctions between various forms of marginalized sexual identification has provoked exuberance in some quarters, but anxiety and outrage in others.<sup>4</sup>

De là se dégage une tension hostile ou pas à cette élasticité, ce « stretching » dont parle Annamarie Jagose. Sans cette élasticité, on se confine dans un coin. Avec, on s'étire, on se détend, et on s'expose à un nouveau regard sur la sexualité. C'est ce regard de biais que nos auteurs portent sur les situations qu'ils inventent.

Calvin Thomas insiste encore sur la richesse de la théorie queer qui déconstruit toutes idées préconçues sur la sexualité. Il ne peut pas y avoir « a coherent sexual identity of some sort », l'identité sexuelle ne s'étiquette pas.

But there are, it seems, queer heterosexuals, and regarding the question of the way queer theory opens the possibility of thinking about such a torquedly rhetorical figure, the point is that queer theory's great intervention has been to denaturalize and disrupt the common-sense assumptions [...] that one *must* have a coherent sexual identity of some sort, that eroticism of any and all kinds *must* be routed through *some* regulatory political fiction of personhood that can (and must) be affixed with a clearly legible label. (2)

Calvin Thomas prend alors un nouvel angle pour démontrer que la sexualité ne peut se contenter d'une définition restreinte. Il dit que toute personne fait l'expérience de l'homosexualité par le biais de la masturbation qui demeure un acte érotique :

---

<sup>4</sup> Fantina, Richard. *Straight Writ Queer : Non-normative Expressions of Heterosexuality in Literature*. McFarland and Co. Inc., 2006, p. 1.



Of course, consciously or not everyone has had *some* same-sex eroticism, if not as a polymorphously perverse infant then as a [...] masturbating adult. We can (and do) forget about our ambisexual infantile pleasures. But masturbation is, after all, an unavoidably thoughtful [...] and unavoidably same-sex activity, and I am not alone among queer theorists in associating the turbulence of solitary sex with the disturbances of identity formation. (3)

Dans le corpus, il y a une seule scène d'autoérotisme : il s'agit de Pécuchet qui s'auto-flagelle. Bouvard le surprend en plein acte de jouissance (chapitre IX). Cette auto-flagellation montre d'une part que la relation sexuelle de Pécuchet avec Mélie, la servante, n'a servi à rien sinon d'illustrer un nouvel échec, de l'autre que seul le célibat partagé par des hommes est source de réconfort pour les amis. Seulement voilà que la figure du célibataire menace le bon équilibre de la société. Mary Orr dans *Flaubert : Writing the Masculine*, explique « BP [Bouvard and Pécuchet] not only pushes the homoerotic implications of the couple and brotherhood in new territories, its homosocial society questions the stigmas and prejudices surrounding non-heterosexual *ménages*, most notably the bachelor and the homosexual couple, particularly when the partners are old. » (191) Elle ajoute une citation d'Adler sur la figure du célibataire :

Trahissant leurs devoirs envers l'humanité, dénués de sens civique, ils forment une race à part qui menace les fondements même de notre société. Dès les années 1850, les célibataires seront traqués par les hygiénistes, les législateurs et les littérateurs. Une pétition envoyée au Sénat en 1859 réclame un impôt spécial pour « individus inutiles et improductifs »... Sans enfant, sans famille, sans postérité, sans propriété, sans références, le célibataire fait grincer les rouages de la nouvelle morale bourgeoise. Hors du couple,

point de salut. Le bourgeois, c'est l'homme au sein de sa famille. Dans le foyer, la sexualité est réglée, propre, nettoyée, hygiénique. (191)

Le célibataire est donc « censuré ». Il ne jouit pas de la liberté de circuler à bon escient et doit en quelque sorte rendre des comptes. Ce n'est pas un hasard si Flaubert a choisi une région reculée de la Normandie pour illustrer la vie de ses personnages ; Orr compare Chavignolles à un « asylum » (193). Ainsi, l'orphelin (Pécuchet) et le bâtard (Bouvard), en formant un ménage à deux, représentent une alternative ridicule du modèle patriarcal. Ils sont la risée des Chavignollais puisqu'ils n'obéissent pas à ce modèle. Les personnages de *Tintin*, Dupond et Dupont sont ridicules dans toutes leurs aventures.

Pour revenir à *Straight Writ Queer*, Calvin Thomas explique que la notion de queerness se retrouve dans l'écriture même :

Literary expression itself queers heterosexuality, that writing itself, always already beside itself, is what can never define but only disturb identity, and that the « defamiliarization » [...] or « encounter with strangeness » [...] that is the essenceless essence of aesthetic experience is part of what makes a « world that must be made to mean » [...] as queer as it is, and will continue to make this « world queerer than ever ». (4)

Rappelons ici que la définition originelle de queer est bizarre, étrange. Queerness sous-entend donc, dans cette défamiliarisation, une entrée dans un monde imaginaire louche : on perçoit tout de suite un malaise qui s'exprime par le biais de la sexualité, absente ou non. Les personnages ne répondent pas aux attentes « normales ». Ils vont au contraire, consciemment ou non, contrecarrer la sexualité hétéronormative. Comment s'exprime alors cette écriture queer ? Ce malaise dont il est question est palpable chez tous les personnages. En effet, ils ont tous une pathologie : René, Amélie, Sylvinet ainsi que Bouvard et Pécuchet sont dépressifs ; Paul, Louis

et Norbert sont poitrinaires, etc. C'est par le biais de la maladie que s'achemine leur queerness. Dans la première partie de la thèse, nous évoquons le lien entre la littérature et le mal, une théorie de George Bataille démontrant que plus la littérature s'éloigne du mal, plus elle devient ennuyeuse. Le drame est le moteur de la littérature, il l'alimente. Ainsi, le malaise ressenti par les personnages du corpus est retranscrit par le biais de la pathologie, de la maladie.

Et cependant, « écrire queer, c'est ouvrir tout un champ de possibilités, et c'est surtout mesurer « l'anxiété »<sup>5</sup> qui se dégage des personnages au travers de l'écriture. Ainsi, *René* a récemment été rebaptisé texte queer : un critique a retrouvé un essai du Marquis de Custine dans lequel il disait que selon lui le personnage de René serait en effet un homosexuel refoulé.<sup>6</sup> De même, Marcel Aymé dans *Les jumeaux du diable* fait un pacte avec Satan ce qui va déstabiliser et pervertir l'identité sexuelle des « faux jumeaux. » Calvin Thomas, dans *Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Heterosexuality*, se pose la question: "Can straight people think queer?" Dans cette collection d'articles, Calvin Thomas, ainsi que les autres contributeurs de l'ouvrage, s'interroge sur la manière dont la théorie queer peut enrichir le domaine de l'hétérosexualité. Si les hommes ont vu dans le mouvement féministe une manière de se construire et d'appréhender la question sur la masculinité, *Straight with a Twist* prétend que la théorie queer peut également compléter la notion d'hétérosexualité, « about being, about becoming. » (12) « Queerness [should be viewed] as 'resistance to regimes of the normal'. » (12) C'est le mot résistance qui interpelle ici : il ne faut pas envisager cela comme une opposition mais plutôt comme un paravent grand ouvert contre la « normalité » : "The possibility – indeed,

---

<sup>5</sup> Calvin Thomas, dans son introduction à *Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Heterosexuality*, évoque cette "straight anxiety." (2)

<sup>6</sup> Rousseau George, Caroline Warman. « Made From the Stuff of Saints, Chateaubriand's *René* and Custine's Search for a Homosexual Identity ». *A journal of Lesbian and Gay Studies*. 7,1, 2001. Le Marquis de Custine est un de très peu nombreux intellectuels romantiques qui ne cachaient pas leur propre homosexualité.

the desirability – of a generalized resistance to this normative interpretation of sexual difference as difference itself, a resistance in which straights could conceivably participate.” (14)

Nous croyons, en effet, que s’il y a quelque chose dans la perspective que nous adoptons dans cette dissertation qui nous permet de contribuer aux discours critiques de *Sibling Studies* et de *Queer Studies*, c’est le fait que nous instituons un dialogue entre ces deux champs critiques.

## **1.4 IL ÉTAIT DEUX FOIS**

L’objet de ma recherche porte sur la construction et la formation du sujet et s’arrête sur une question essentielle : comment parler de la singularité d’un sujet, d’un Soi, lorsqu’il est inextricablement lié à un autre sujet et défini comme tel dans les instances fraternelles ? Le sujet, dès lors qu’il appartient à un couple, est indubitablement déterminé par ce dernier. Il faut donc que l’un et l’autre négocient leur place respective au sein du couple et s’affirment mutuellement. Nous verrons combien au travers de nos lectures que la négociation est douloureuse, traumatisante, et fatale en ce qu’elle annihile la recherche du Soi.

La sérialité du sujet a été soulevée par de nombreux critiques et à des fins différentes. Un sujet sur la décomposition du Soi montre d’une part la tension fondamentale de l’Un et d’autre part, manifeste le désir de se multiplier. Je souhaite donc enrichir le corpus critique sur la théorie du sujet avec l’apport d’un trope, qui est la fraternité dans son sens le plus large. Il ouvre un autre aspect de la problématique du Soi en la mettant en relation avec des réalités psychologiques et narratives. En revisitant des œuvres littéraires, j’apporte de nouvelles questions théoriques internes aux œuvres.

Ce qui m'a frappée lors de mes lectures, c'est le générique des passions criminelles, comme si un texte en convoquait un autre, confirmant de ce fait une tradition littéraire commune. Ainsi, j'invite ici la thèse derridienne détruisant l'idée de la singularité d'un texte. Il n'y a pas d'œuvres extraordinaires, ou alors elles le sont toutes : « A text never actually begins ; it has always already began. Dissemination destroys the uniqueness of a text, its hegemonic center. It takes a text to its textuality, to its 'plurality of filiations' which it has always carried within itself. » La thèse derridienne explique donc qu'un texte en réveille un autre, le provoque quelque part. C'est dans cette optique que je souhaite mettre en lumière le malaise à répéter ce qui a déjà été fait au travers d'un langage bien particulier, propre à l'œuvre, participant ainsi à enrichir une tradition commune sur le thème de la fraternité. Edward Said dans *Beginnings : Intention and Method* (1975) repousse l'idée de l'origine et favorise la notion de début, comme force continue des choses, comme une série de déplacements tautologiques, et enfin comme signataire de potentialité et de possibilité. Travailler sur l'origine reviendrait à réduire à Un. En revanche, considérer le début d'une relation comme déjà existante dans d'autres œuvres garantit une prolifération de formes multiples, non pas identiques car le début ne serait pas identifiable, mais différentes.

Par ailleurs, du point de vue du contenu des œuvres, elles adoptent une même dynamique relationnelle entre leurs protagonistes. Il s'agit, avant tout, d'une relation horizontale. La relation de frères et sœurs, de jumeaux, ou d'amis est linéaire dans l'espace comme dans le temps. Le couple reste toujours un couple, il n'y a pas de transcendance verticale du Soi, c'est-à-dire que le sujet ne peut s'élever ou se sublimer sans l'Autre. Ainsi, la destinée du couple binaire se réalise forcément sur une ligne horizontale. Le couple garde le même statut qu'au départ, le sujet n'est désigné ni comme supérieur ni comme inférieur. En termes deleuziens, le couple atteste la

conjonction « et », et réfute la disjonction, révélateurs dans l'appellation des couples littéraires choisis pour cette dissertation, par exemple Bouvard et Pécuchet chez Flaubert (1881), Dupond et Dupont chez Hergé (de 1934 à 1976)<sup>7</sup>. Un autre processus d'identification se met également en place, l'utilisation du génitif : par exemple, le personnage de Chateaubriand, René, est souvent désigné comme « le frère d'Amélie ». De ce point de vue, les procédés grammaticaux de conjonction et de génitif renforcent cette idée de non-élévation du sujet et soulignent davantage la notion d'appartenance et de dépendance.

En d'autres termes, je me propose de lire des œuvres se présentant comme une série, dont le schéma du complexe relationnel se répète sans cesse, dans la différence néanmoins ; c'est-à-dire que les couples ignorent qu'ils ne sont que le jouet d'une répétition. La différence se trouve dans la démarche refouable du couple à s'imaginer créateurs de nouveauté et agents de changements. Ma démarche ne consiste pas à compiler tous les couples fraternels, gémellaires, et amicaux dans la période donnée au départ. J'ai donc effectué de façon autoréférentielle ma sélection grâce aux associations qui se sont dégagées des œuvres elles-mêmes, parfois explicitement, et souvent dans les appréciations critiques qui en ont été données.

---

<sup>7</sup> Deleuze souligne la conjonction « et » dans Bouvard et Pécuchet dans *Différence et Répétition* (198). Yvan Leclerc s'y intéresse également et se réfère directement aux couples Bouvard et Pécuchet et Dupond et Dupont dans deux chapitres, aux pages 39 et 118.

## 1.5 SIBLING STUDIES

*Sibling studies* est un nouveau terrain d'études qui fait aussi partie de l'horizon théorique de ma thèse. Depuis une dizaine d'années, des articles et livres sont publiés qui se penchent sur la relation fraternelle. Par exemple, Giulia Calvi et Carolina Bultrach-Jelín ont édité un numéro spécial de la revue *Sixteenth to Nineteenth Centuries* entièrement consacrée à ce thème.<sup>8</sup> Elles remarquent que jusqu'à maintenant les critiques se sont majoritairement focalisés sur les relations familiales dites verticales, c'est-à-dire sur le père, vecteur majeur de la famille, puis sa femme, qui en tant que couple ont donc engendré des garçons ou des filles. On rappelle ici l'importance de la terminologie employée alors pour distinguer ses enfants : ces garçons et ces filles restent toujours les fils et les filles de quelqu'un.<sup>9</sup>

Désormais, on fait de la fratrie un sujet d'étude indépendant, encore maigre certes. En effet, les historiographes d'abord, se sont attachés aux conséquences de la Révolution française de 1789 sur d'une part l'explosion de la cellule familiale, d'autre part, les répercussions subites dans les vies des enfants cadets et aînés. Dans la citation suivante, Calvi et Blutrach-Jelín expliquent combien les relations fraternelles suite à la Révolution ont transporté les relations à un niveau qui dépasse la verticalité imagée de la paternité :

---

<sup>8</sup> Calvi, Julia, Carolina Bultrach-Jelín. *Special Issue: Sinbling Relations in Family History: Conflicts, Cooperation and Gender Roles (Sixteenth to Nineteenth Centuries)*. European Review of History. 2010, 17, 5, Special Issue.

<sup>9</sup> Ainsi, par exemple, *Little Women* traduit en français donne ce titre un peu inattendu: *Les Quatre Filles du Docteur March*.

The French Revolution set the stage for a gradual and pervasive literary and iconographic elaboration of this newly represented affective bond centred on the interplay of an adult, non-reproductive gendered relationship. Brothers and sisters represented the tension between the values of *fraternité* and *égalité* and those of hierarchy and privilege. The cultural representation of their bonding challenged and reflected on the antagonism between approaches to society focused on interest and those based on the analysis of emotion, sociability and *civilité*. Within this framework, sibling ties are connected to the emancipation from traditional authority and deference and aim at fashioning modernity and modern gendered subjectivities free from parental control. (700)

Calvi et Carolina Blutrach-Jelín concluent justement sur l'émancipation de la verticalité et désormais tournée vers la modernité. Je retiendrai leurs idées d'émancipation et de modernité pour la suite de ma thèse. Les couples fraternels sélectionnés dans la section sur la fraternité ont une relation que je qualifie de démocratique : la plupart de mes personnages littéraires ne répondent à aucune autorité supérieure et sont donc livrés à eux-mêmes (orphelins). Jacques Rancière dans *Le Partage du Sensible : Esthétique et Politique* (2000) examine cette dimension horizontale de l'esthétique. Selon Rancière, l'égalité une fois inscrite dans une constitution démocratique devient inévitable dans l'imaginaire des citoyens. C'est l'inscription qui amène un changement de perspective. Le peuple est désormais multitudes de frères et de sœurs. La relation politique idéale n'est plus le rapport paternel mais fraternel. Ainsi, les poètes, Baudelaire et Hugo par exemple, s'adressent à leur semblable, à leur frère.



## 1.6 ROMANTISME ET MODERNITÉ

Le « moi » romantique, bien souvent, évolue dans un lieu étriqué prenant une forme exilique. Le héros s'inscrit donc dans une politique de l'enfermement et de la fuite. L'exilé souffre d'une rupture certaine, que ce soit par exemple d'avec sa famille ou sa mère-patrie. Le déracinement qui s'impose à lui pour se fixer temporairement dans un ailleurs laisse place à un nouvel espace de réflexion, la plupart du temps tourné vers le passé et les souvenirs. Ainsi, l'exilé ou la figure romantique de l'isolé et du solitaire, régresse vers l'origine pour y fonder un principe de renouveau, généralement en vain. Ce processus est générateur de plaisirs jouissifs et morbides à la fois. Déclenchée par le traumatisme de l'exil ou de la forme de l'isolement, cette régression vers l'origine du mal provoque une multiplication d'expériences dans le lieu étranger vouée à cristalliser en fait une litanie mélancolique obsessionnelle. Chateaubriand est l'exemple parfait de ces mécanismes émotionnels, ainsi que George Sand. Flaubert fait la parodie de cette scène exilique.

D'autre part, Cocteau, Aymé, et Hergé se situent tous dans l'horizon de la modernité. Ils ont tous commencé à écrire et dessiner pendant ou peu après la première guerre mondiale. Que ce soit sous forme tragique comme chez Cocteau et Aymé, ou comique comme chez Hergé, l'histoire se construit sur des éboulis. Il n'y a plus de père, plus de mère, plus de repères.

Après la première guerre mondiale, la France et surtout Paris connaissent dix années d'effervescence et de libération totale qui résonnent comme une parenthèse enchantée en cette période de deuil national. On appelle cette période « les années folles »<sup>10</sup>. Une partie de la société veut oublier tous les morts et les privations de la Grande Guerre. « Au lieu du deuil, la fête : à la

---

<sup>10</sup> C'est un phénomène mondial. Aux États-Unis, on appelle cette période les "Roaring years" et en Angleterre, les "Golden years".

pénurie passée, on répond par l'abondance et l'exubérance. À l'enlissement dans l'effort de guerre, on préfère la libération des corps et des esprits ; à une époque de ténèbres doit succéder une illumination perpétuelle. »<sup>11</sup> Les années folles entraînent donc les Parisien(ne)s dans une sorte de frénésie, aussi bien culturelle que sociale. La ville se métamorphose au gré des constructions Art Déco, les automobiles envahissent les rues, l'électroménager révolutionne le quotidien. Cocteau est très sensible à tous ces phénomènes, Aymé se nourrit de pseudo-science, Tintin est reporter international, profession ultra-moderne.

## 1.7 RÉSUMÉ DES PARTIES

Dans la première partie intitulée « Le sujet sexué dans le couple adelphique », j'analyse *René* (1802) de Chateaubriand et *Les enfants terribles* (1929) de Cocteau. Je propose d'examiner en particulier le schéma sœur aînée / frère cadet et de mettre en lumière la tension fondamentale existante dans le couple adelphique qui réside dans l'insuffisance de l'Un. La vacuité de leurs existences les poussera à désirer l'Autre, qui de surcroît est le plus fidèle représentant du Moi. On comprend qu'Amélie entre dans les ordres parce qu'elle ressent un désir incestueux pour René. Pourtant, il y a des moments d'hésitation, des moments où le frère ou la sœur souhaitent se détacher du cocon fraternel ; mais, ils s'éloignent toujours pour mieux se retrouver. De ce fait, le couple adelphique dans ces deux romans demeure à jamais un couple, incapable de se séparer. Ils ne peuvent se concevoir l'un sans l'autre puisqu'ils sont, à deux, leur repère mutuel, qui plus est sans autorité parentale. Lorsque René épouse une indienne Natchez, sa femme Céluata épouse

---

<sup>11</sup> Alexandre SUMPFF, « Les « Années folles » », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 20 Février 2017. URL : <http://www.histoire-image.org/etudes/annees-folles>

sans le savoir la sœur de René par le biais de son frère. De même, c'est Outougamiz, le frère de Céluta, qui, lui aussi, entre en ménage avec son beau-frère.

D'Amélie, sœur sacrificielle et immortelle de René, nous passerons à Élisabeth, qui est à la fois Madone, jeune beauté aux traits baudelairiens, et femme phallique. *René* et *Les enfants terribles* reviennent sur les grands mythes du couple adelphique, les récrivant aux temps modernes. Nous avons d'une part une sœur sacrificielle, rappelant le mythe d'Antigone, et d'autre part la sœur meurtrière rappelant le mythe d'Électre.

Dans la deuxième partie, intitulée « La mise en désir dans la gémellité », j'examine *La petite Fadette* (1849) de George Sand et *Les jumeaux du diable* (1928) de Marcel Aymé. Le titre original du roman de Sand est *Les Bessons*: il met en scène des jumeaux, deux frères, Landry et Sylvain, appelé Sylvinet. C'est l'un des romans de ma thèse qui introduit le plus le discours scientifique sur l'instance gémellaire, un discours toujours imbriqué dans la mythologie. Sagette, la femme donnant naissance aux jumeaux, le prononce: les jumeaux sont à la fois merveille et monstruosité. La Petite Fadette, cette entremetteuse matérialisant la fissure entre les frères-jumeaux, anime le désir homosexuel du plus faible physiquement parlant, Sylvinet, au surnom enfantin, envers son frère Landry. La fillette, pourtant, donne lieu à un fantasme. La Petite Fadette est une jeune fille quasiment du même âge que les bessons, et on la prend pour une sorcière, de par son apparence négligée et ses danses continues dans la campagne où elle cueille des herbes pour en faire des potions. La relation des jumeaux étant trop intense, elle devient destructrice.

*Les Jumeaux du Diable* n'a pas été un grand succès littéraire. La recherche académique sur Marcel Aymé se concentre essentiellement sur ses contes (*Contes du Chat Perché*), derniers romans (notamment *Le Passe-Muraille*), et contributions filmographiques. Antibourgeois, ses

influences sont certainement surréalistes et son idéal d'écriture demeure dans la simplicité. Ses œuvres s'agencent en général selon le même modèle en diptyque : il dépeint dans la même œuvre une société et son envers.

Quand bien même l'œuvre n'a pas reçu de bonnes critiques, ce roman participe au renouveau du discours sur la jumeauté. Les jumeaux ont depuis longtemps été mystifiés : ils sont signe de chance ou de malédiction. Aymé revisite ces mythes d'une manière originale : c'est Satan lui-même qui les crée. Ils naissent déjà adultes et amènent le chaos avec eux sans le vouloir. Aymé essaie de nous persuader qu'il n'avait pas d'intention philosophique en écrivant cette histoire. Il n'en reste pas moins qu'Aymé transgresse la véritable essence de la jumeauté, et il en fait des figures symboliques. C'est peut-être pour cela que, en tant que roman, il le considérerait comme un échec.

Enfin, j'analyse dans un premier temps le roman posthume de Gustave Flaubert *Bouvard et Pécuchet* (1881), et dans un deuxième temps j'engage un dialogue avec la création de deux personnages de bande dessinée, Dupond et Dupont, appartenant à la grande famille de *Tintin* (1934-1976), dont l'auteur belge est Hergé. Cette partie s'intitule « De bons camarades. » Lorsque l'on évoque les détectives de *Tintin*, on les appelle communément les Dupondt. Ils apparaissent pour la première fois dans l'album noir et blanc *Les Cigares du Pharaon* en 1934 sous les noms X33 et X33 bis.

*Bouvard et Pécuchet* met en scène deux hommes ayant le même âge : en 1838, ils ont quarante-sept ans. La rencontre des deux personnages se caractérise par la simultanéité de la gestuelle et de la parole (l'importance de « même » dans le premier chapitre). Même s'ils diffèrent sur beaucoup de choses, ils se ressemblent également. En effet, il arrive que le lecteur perde le fil de la voix narrative : qui parle ? Bouvard ? Pécuchet ? Le narrateur, pour compliquer

le processus d'identification ajoute souvent des formules comme « disait l'un » et « disait l'autre ». Une étude a recensé l'emploi du pronom « on » dans le roman et l'une des déductions de l'auteur est que le « on », lorsqu'il substitue « il » pour désigner soit Bouvard soit Pécuchet, menace en fait les sujets de perdre leur identité. Eux qui s'essaient à tout tombent dans le profond anonymat. Il faudra donc s'interroger sur la notion du sujet dans le roman et faire l'examen de ce « je » qui s'efface progressivement pour « ils » puis par « ça ». L'énoncé impersonnel catalyse le sujet et le comprime. Ce héros bicéphale s'autoduplique sans cesse.

Pour ce qui est des inséparables Dupond et Dupont, Milou, le chien de Tintin, les surnomme les « Dupondt Brothers ». Ce sont évidemment des personnages clownesques. Détectives de profession, et affiliés à la Sûreté puis plus tard à la Police Judiciaire, les Dupondt sont de bien piètres enquêteurs, tout comme Bouvard et Pécuchet tombent toujours dans le ridicule, dans toutes leurs tentatives scientifiques ou littéraires.

Ces deux couples engendrent une même dynamique : ils s'engagent dans des entreprises abracadabrantes, se confondent dans des accidents liés à leurs expériences, et goûtent enfin à l'échec. Ces gags redondants ont pour effet d'amuser le lecteur, les personnages ne se fatiguent jamais, et ils cherchent par tous les moyens à ne pas s'ennuyer. Ces redondances transparaissent dans le langage et la gestuelle. Par exemple, Bouvard et Pécuchet ont ce geste ritualisé de prendre un livre après un autre, de redire et de refaire ce qui a déjà été dit ou fait. Quant à Dupond et Dupont, ils réitèrent mutuellement ce que l'un ou l'autre a dit et rend ainsi le langage superflu et caduc, c'est-à-dire que la somme de leurs énoncés s'annule et revient forcément à zéro pour se reconstruire à nouveau.

À la fin de ce parcours critique, on verra clairement comme ces couples bizarres, ces personnages queer, inventent des modes de vie qui ne sont pas conformes aux attentes sociales

qui les entourent. Cette non-conformité peut être tragique ou comique : de toute manière, elle ouvre des possibilités de réflexion et de réalisation nouvelles. Le sujet sexué ne doit pas nécessairement accepter les contraintes qui lui sont imposées : les conséquences de ses choix peuvent être bien tristes, ou du moins ridicules. Cependant, aujourd'hui que le concept de queer est devenu un objet d'étude et même une inspiration éthique, ces œuvres retrouvent toute leur actualité.

## 2.0 LE SUJET SEXUÉ DANS LE COUPLE ADELPHIQUE

### 2.1 INTRODUCTION

Dans *René* de François-René de Chateaubriand (1802) et *Les Enfants Terribles* Jean Cocteau (1929), nous nous intéresserons plus particulièrement au schéma frère cadet / sœur aînée. Dans les deux romans Amélie et Élisabeth ont deux ans de plus que René et Paul. Il y a donc un certain décalage entre le frère et la sœur. Nous verrons combien ce décalage met en scène des sœurs puissantes et des frères faibles. Amélie et Élisabeth semblent d'abord innocentes. En réalité, elles agissent par faux-semblant pour mieux manipuler René et Paul. Le couple fraternel est donc asymétrique, et marqué par une profonde différence intérieure.

Il y a une intensité relationnelle dans le couple : tantôt l'un est leader du couple, tantôt l'autre est soumis, et vice-versa. Le couple orchestre lui-même des rôles à jouer en assumant d'autres rôles propres à la structure familiale. Ainsi, on peut lire chez *René* de Chateaubriand (1802) un changement de registre : la sœur de René, Amélie, endosse un autre rôle, définit dans l'œuvre à peu près : « [...] Amélie me regardait avec compassion et tendresse, et couvrait mon front de ses baisers ; c'était *presque* une mère, c'était *quelque chose* de plus tendre. Hélas ! mon cœur se rouvrit à toutes les joies ; comme un enfant, je ne demandais qu'à être consolé ; je cédai à l'empire d'Amélie [...]. » (L'emphase est la mienne, 179) Il est cependant impossible de garder longtemps les mêmes intensités relationnelles : à cet égard, Madeleine Gagnon, dans *L'instance*

*Orpheline* (1991) propose une lecture artistique de *Mille Plateaux* de Deleuze et Guattari et définit le concept d'intensité de la manière suivante :

Dans l'intermezzo  
entre le moins et le plus  
il y a le saut ontologique ( ?)  
il y a la création  
(ou production)  
mais pas création d'être  
c'est toujours l'être en devenir  
c'est toujours l'a-être (31)

Cet intermède musical est l'étape cruciale que je souhaite examiner. L'intermezzo constitue le moment de reniement du couple ou de cacophonie relationnelle. Les pôles entrent en conflit. C'est ici que les sœurs-faux-semblant interviennent et que les frères cadets se révoltent. Leur relation les entraîne alors à la collaboration ou à la compétition, à l'entraide ou au défi, à la solidarité ou à la confrontation, au partage ou au rejet. Les relations fraternelles déconstruisent la norme sociale et familiale, qui sont horizontales plutôt que verticales. L'ordre patriarcal est déstabilisé par une relation trop forte entre membres de la même génération. Le mariage est menacé ainsi que la reproduction sexuée.

Concrètement, les frères tentent en vain de se construire en individualités indépendantes, mais leurs rites de passage sont interrompus par leurs sœurs plus âgées, qui au-delà de leur rôle sororal, assument des rôles qui ne sont pas les leurs, comme celui de la mère et de la fiancée-femme. Agissant par faux-semblant, ces usurpatrices parviennent à confiner leurs frères sous leurs empires.



Ainsi, la destinée du couple binaire se réalise forcément sur une ligne horizontale. Le couple garde le même statut qu'au départ. En termes deleuziens, le couple atteste la conjonction « et », et réfute la disjonction, ce qui se révèle dans l'appellation constante des couples littéraires qui figurent dans cette section :

Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière, il y a toujours une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu'elle est moins perceptible. Et c'est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, que les devenir se font, les révolutions s'esquissent.<sup>12</sup>

On dit toujours : « René et Amélie », « Paul et Élisabeth ». Vous ne lirez jamais « René et Céluta » ou encore « Paul et Agathe », même si ces noms désignent respectivement la femme et la fiancée des frères cadets. Ces femmes sont, en effet, *insignifiantes*, il n'y aura pas d'autre couple dédoublant le sujet narratif. Un autre processus de désignation double se met également en place, l'utilisation du génitif : par exemple, le personnage de Chateaubriand, René, est souvent désigné comme « le frère d'Amélie ». De ce point de vue, les procédés grammaticaux de conjonction et de génitif renforcent cette idée de non-élévation de l'individu et soulignent davantage la notion d'appartenance et de dépendance.

Ces deux œuvres se présentent comme une série, dont le schéma du complexe relationnel se répète sans cesse, dans la différence néanmoins ; c'est-à-dire que les couples ignorent qu'ils ne sont que le jouet d'une répétition. Chateaubriand et Cocteau reprennent des modèles classiques tirés de la tragédie grecque. Donc, leurs couples entrent dans une série plus longue. Ma démarche ne consiste pas à compiler tous les couples fraternels dans la période donnée au

---

<sup>12</sup> Deleuze, Gilles. *Cahiers du cinéma*, n. 271, novembre 1976; repris dans *Pourparlers* 1972-1990, Paris, Les Éditions de Minuit, [1990], rééd. Reprise, 2003, p. 65.

départ, c'est-à-dire la Révolution française. J'ai donc effectué de façon autoréférentielle ma sélection grâce aux associations qui se sont dégagées des œuvres elles-mêmes.

Dans ces narrations, je compte réévaluer, par le biais de ces couples, la notion du héros littéraire : l'examen de couples et de séries génétiques annule toute unité héroïque. Le décentrement de la vision singulière et la visibilité du double et de la copie invitent à l'avènement d'un personnage littéraire différencié.

Chateaubriand et Cocteau ne sont évidemment pas des contemporains. Nous savons que Cocteau admirait les prouesses descriptives de la nature de Chateaubriand<sup>13</sup>, qu'il était sensible à sa poésie. *René* était un *best-seller* au XIXe siècle et même au siècle suivant il a toujours fait partie, avec son homologue *Atala*, des programmes scolaires pour les écoles secondaires. Dans son journal, voici ce que Cocteau dit de ses patrons littéraires : « I limit myself to my own vocabulary. I cannot go beyond it [...]. Each writer has a bag of them, as in a lotto set, with which he has to win. [...] the style I like, Montaigne, Racine, Chateaubriand, Stendhal, does not spend too many words. »<sup>14</sup> Cocteau est donc sensible aux mots et images de Chateaubriand, mais il dit plus que cela : Chateaubriand a chargé ces mots qui sont devenus ses mots par un imaginaire singulier. Voilà ce que les deux auteurs ont en commun : un vocabulaire et un monde et mode fictif à eux qui leur est propre. Bien que le vocabulaire ne soit pas le même, Chateaubriand et Cocteau partagent la capacité de créer un lexique distinct de tout autre. De même, *René* et *Les Enfants Terribles* se terminent également tragiquement. Les couples adelphiques font partie d'une série dérivée de la tragédie classique qui porte sur le drame générationnel et les liens frères-sœurs.

---

<sup>13</sup> Lettres à sa mère

<sup>14</sup> [http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4t1nb2hc&chunk.id=d0e8878&toc.id=d0e7777&toc.dept=h=1&brand=eschol&anchor.id=JD\\_Page\\_225#X](http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4t1nb2hc&chunk.id=d0e8878&toc.id=d0e7777&toc.dept=h=1&brand=eschol&anchor.id=JD_Page_225#X). *The Journals of Jean Cocteau*, edited and translated, with an introduction by Wallace Fowlie. New York: Criterion Books, 1956, p. 225.

Le point de départ de ma recherche est le point de vue psychanalytique sur les relations adelphiques. Dans les pages suivantes, je choisis le terme « adelphique » parce qu'il a l'avantage de recouvrir le masculin et le féminin à la fois. De même, c'est aux origines mêmes de la psychanalyse qu'émergent l'image de la rivalité entre frères et sœurs, ainsi que des motions fratricides. Ce ressort dramatique dans la représentation des couples adelphiques se retrouve au cœur de la littérature, de la représentation biblique, des mythes, et des grandes tragédies grecques. Au XIXe siècle, il y a un regain d'intérêt pour les mythes grecs:

[Les] intellectuels du XIXème siècle s'identifièrent à la tragédie grecque pour ce qu'elle illustre à leurs yeux, c'est-à-dire l'archétype de la chute, de la liberté toute relative de l'homme dans un univers impropre à l'épanouir en tant qu'individu. La figure de la sœur trouve sa place dans cet appel du Tragique chez les romantiques, comme Shelley, Byron, Chateaubriand ... (10)

Voici comment sa famille était perçue : « [...] ils apparaissent [...] en parfaite conformité avec le modèle, encore prégnant dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, de la vieille aristocratie provinciale : famille nombreuse, éclatée mais solidaire qui conserve dans son organisation la trace archaïque du clan féodal. » (Berchet 109) Les parents de Chateaubriand ont eu dix enfants dont six ont survécu. Le premier fut Jean-Baptiste, le préféré de la mère, le dernier François-René. Le comte de Chateaubriand a cinquante ans lorsque François-René naît. Au fur et à mesure qu'il grandira, il verra ses parents vieillir et ses grandes sœurs prendre soin de lui, notamment Julie et Lucile. Chateaubriand tient en lui cette obsession de clore la série, d'être le dernier, et de finalement avoir le sentiment de ne pas appartenir à sa famille et d'être rejeté. Il écrira : « J'avais bien il est vrai comme garçon, comme le dernier venu, comme le chevalier [...]

quelques privilèges sur mes sœurs ; mais en définitive j'étais abandonné aux mains des gens. »  
(I, 3 ; 138)

Les derniers mots de cette citation sont familiers. La confession de René commence par ce même sentiment : « J'ai coûté la vie à ma mère en venant au monde, j'ai été tiré de son sein avec le fer. J'avais un frère que mon père bénit, parce qu'il voyait en lui son fils aîné. Pour moi, livré de bonne heure à des mains étrangères, je fus élevé loin du toit paternel. » (158) Cette solidarité familiale dont parlait Berchet n'est plus. Il nous reste néanmoins la configuration que Chateaubriand a choisi de retenir : le couple adelphique.

Ce n'est donc pas un hasard si les écrivains du XIXe siècle « s'identifièrent à la tragédie grecque. » Comme Claudie Bernard le rappelle, la production de romans prolifère, romans à genre bourgeois, où le thème de la famille est dominant. Ainsi les sagas de Zola et Balzac par exemple. Le XIXe siècle devait mettre en scène des familles décousues comme les grandes tragédies grecques mettaient en scène. Avec la Révolution, l'histoire de la vie privée donc familiale devient publique. Claudie Bernard explique combien: « [...] le dix-neuvième siècle occupe une place spécifique, notamment parce que la Révolution a opéré un bouleversement dans l'ordre familial, littéralement, mais aussi symboliquement puisqu'elle a été perçue comme le meurtre du père par la bande des frères. » (14)

Au XXe siècle, les intellectuels ressassent la nostalgie des grandes tragédies. Nous pensons évidemment à Cocteau, mais aussi à Giraudoux, Anouilh, ou encore Sartre. Gaëlle Glin explique que le théâtre occidental du XXe siècle a désespérément tenté de ressusciter la tragédie et de la moderniser. On observe en France un retour au mythe dans l'entre-deux guerres. Des auteurs cherchent une tragédie à la dimension de leur temps. Cocteau parodie *Œdipe* dans *La Machine infernale* (1933). » (11) Il y a des intellectuels qui ont proclamé la mort de la tragédie

au XXe siècle parce que comme l'explique Georges Steiner, auteur justement de *La mort de la tragédie* (2002), « La tragédie est cette forme d'art qui exige l'intolérable fardeau de la présence de Dieu. » (11)

Selon Vladimir Jankélévitch, « La décadence est la maladie constitutionnelle de la conscience. La décadence est une fabrication de monstres, une tératogonie ; décrivons tour à tour les deux familles de monstres – monstres narcissiens d'introspection et monstres d'outrance – dont accouche la conscience en faillite. » (437) Ce sont les monstres à outrance qui nous intéresseront dans l'examen des *Enfants Terribles*. En effet, la pensée, lasse de penser sur les choses, se met à penser la pensée des autres. C'est du moins ce qu'Élisabeth tentera en essayant parfois de faire partir son frère. Elle s'arrange pour être au courant de tout sur tout. Sa curiosité devient curiosité contre nature quand elle la tourne indiscretement vers le Soi. Jankélévitch continue et avance : « En fait, la conscience qui dégénère prend goût à sa propre dégénérescence et trouve à s'éplucher elle-même une sorte d'amère et morose délectation. » (438) Le Romantisme n'est pas loin. Voilà comme il pense le projet romantique de l'auto-analyse : « elle piétine, la conscience confinée ; fascinée par son nombril, aussi soucieuse que vaporeuse, elle crève de subtilité, d'introspection et de tautologie ; elle est pensée volatile, soupçon de pensée, odeur de soupçon ; elle n'est plus rien. » (439) Voici alors la conscience décadente : « Le passage de cette conscience thétique à la conscience critique, ou de la thèse à la crise, est la première décadence ; le passage de cette conscience à sa propre conscience est la deuxième [...]. (440)

### 2.1.1 La compression du sujet

La compression est un terme d'abord employé dans le domaine de la physique. Elle est le résultat d'une opération qui vise à réduire, à étouffer, à exercer une pression, ou encore à diminuer « un corps par une puissance qui tend à en rapprocher les parties constituantes. » (TLFI<sup>15</sup>) Dans un autre registre, la compression désigne une “action contraignante tendant à empêcher ou à limiter le développement ou la manifestation de certains mouvements sociaux ou individuels.” (TLFI) De même, aujourd'hui, lorsqu'on parle de compression économique, on évoque des réductions du personnel. Ces trois définitions ont en commun cette action volontaire d'oppresser violemment, c'est-à-dire avec force, un objet ou une cible, dont l'opération consiste à diminuer un volume, par exemple, pour en augmenter sa densité. On verra combien cette formulation sera précieuse par la suite. Rappelons tout de même que dans « compression », il y a « pression » dont les définitions se répartissent selon les trois mêmes domaines : la définition populaire – c'est-à-dire « l'action de presser ou de pousser très fort » (TLFI), la physique, et le sens figuratif - « force s'exerçant sur une personne ou un groupe et influençant d'une manière ou d'une autre le comportement individuel ou groupal soit dans le sens où s'exerce la pression, soit en suscitant des réactions à la pression ou des réactions négatives. » (TLFI) On retiendra de ces trois définitions les termes « action », « force », et « influence » qui, par la suite, nous aiderons à expliquer ce que j'entends par la compression du sujet unitaire.

Lorsque je parle de la compression du sujet, je dois, dans un premier temps, m'arrêter sur le terme « sujet ». En effet, la psychanalyse considère le sujet comme « un être désirant, soumis à la loi symbolique et contraint de passer par la parole pour établir sa vérité : le sujet en

---

<sup>15</sup> Trésor de la Langue Française Informatisé.

psychanalyse, est le sujet du désir que S. Freud a découvert dans l'inconscient. Ce sujet du désir est un effet de l'immersion du petit d'homme dans le langage. »<sup>16</sup> Le sujet est défini par rapport à un ensemble de forces qui, d'une façon ou de l'autre, le forment, et par extension, le *compriment*.

Définissons à présent ce que j'appelle la *compression du sujet*. Je distingue deux étapes bien distinctes : la première est l'opération, la deuxième, le résultat. L'opération oppose deux sujets liés par des liens sanguins, ici, fraternels qui, par le biais de nombreuses manœuvres et procédés, tentent de comprimer l'autre, consciemment ou inconsciemment. Cette opération au départ bénigne et amusante prend vite la forme d'un jeu dangereux, infernal, et interminable, conduisant à la deuxième étape où l'exécution de l'opération aboutit à un résultat fatal : les deux sujets n'en forment plus qu'un. La diminution du volume de ces deux sujets résulte une augmentation de la densité vécue dès lors dans la fusion. En subissant cette opération de compression, le sujet ne parvient pas à conserver son « je » et se confond dans l'autre, malgré lui.

Nous prendrons comme formulation plus adéquate celle de Contenant et Contenu. Le Contenant exerce une pression sur le Contenu. Comme nous l'avons dit précédemment, le résultat de cette expérience amène à la fusion du Contenant avec son Contenu. Le Contenu n'a pas d'échappatoire, il est scellé dans le Contenant. À ce même titre, le Contenant demeure la structure du Contenu et constitue la force extérieure exercée sur le Contenu dont la pression exercée sur lui le fatigue.

René et Paul, désormais investis dans l'empire de leurs sœurs, resteront d'éternels adolescents ; incapable de grandir parce que l'espace comprimé qui renferme le Contenu ne le permet pas, ils régressent. Freud, dans une de ses lectures intitulée « Les transformations de la

---

<sup>16</sup> Définition extraite du grand dictionnaire de la Psychologie Larousse.

puberté » explique que la puberté a pour dessein de « former un nouvel être » (129). Seulement, le temps s'arrête pour les frères dès lors qu'ils deviennent Contenus d'Amélie et Élisabeth, leurs impitoyables Contenants.

René, l'éternel enfant, que découvre-t-il lors de la prise des vœux religieux de sa sœur ? Il apprend qu'il est désirable pour d'autres femmes, ce qu'il ne peut pas, cependant, concevoir. Et il le verra très vite en arrivant en Louisiane vers 1725 dans la tribu des Natchez. Comme le rapporte Berchet : « [...] il cherche à oublier un passé qu'il ne préfère pas divulguer. Il inspire bientôt un amour discret à la jeune Céluta, repousse les agaceries charmantes de la petite Mila. » (121) Rappelons ici le premier mot du texte de *René* : « [...] obligé de prendre une épouse, pour se conformer aux mœurs des Indiens [...]. » (155) La « normalité » du rapport mari-femme lui est imposée, mais jamais il ne la comprend. Tout ce passé qu'il cherche à enfouir va resurgir lors de l'annonce de la mort de sa sœur. Mais René continuera à régresser après cette nouvelle. Chateaubriand le désigne clairement comme responsable de son propre malheur : revenons à la préface de *René* de 1805 : « Il ne faut pas perdre de vue qu'Amélie meurt heureuse et guérit, et que René finit misérablement. Ainsi *le vrai coupable est puni*, tandis que sa trop faible victime sent renaître une joie ineffable du fond même des tristesses de son cœur. » (L'emphase est la mienne, 58). Ce qui intéresse Chateaubriand ici sont davantage les conséquences que la nature de la faute, l'origine du mal : « On est détrompé sans avoir joui ; il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse, l'existence pauvre, sèche et désenchantée. On habite, avec un cœur plein, un monde vide ; et sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout. (52, 53) Il ne cherche donc pas à décrire les manifestations psychologiques ou le désir adelphique. Ce que Chateaubriand souhaite montrer dans *René*, en revanche, c'est la



culpabilité, il ne désire pas montrer l'inceste. Souvenons-nous de toutes les litanies de René, souvenons-nous aussi de son silence. René est masochiste : « il finit misérablement ».

Le désir de revenir à l'androgynie originelle et idéale suit un certain cheminement actionné par les sœurs. Comme le dit Houria Bouchenafa,

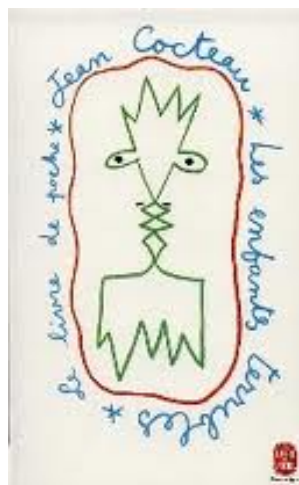
Au carrefour des interdits, des interférences sexuelles, de l'androgynie de l'ambiguïté, le thème de l'inceste adelphique allait faire souche. L'inceste pour sa puissance transgressive, la sœur par le miroir narcissique qu'elle renvoie. Ces héros égocentrés, fascinés par leur image, recherchent dans la sororité, ce lien du sang, le prolongement féminin parfait d'eux-mêmes, la fusion sexuelle absolue, gémellaire, qui fera d'eux une entité androgynie affirmée contre le reste du monde, objet de scandale assumé, recherché, et transgression esthétisée, monstrueuse. (9)

En effet, Amélie possède ici un statut supérieur, d'abord parce qu'elle est nommée, enfin parce que René n'est rien d'autre que la possession et propriété d'Amélie. Chez Cocteau, le narrateur insiste sur la ressemblance entre Paul et Élisabeth jusqu'à les comparer à des jumeaux : « Élisabeth et Paul, faits pour l'enfance, continuaient à vivre comme s'ils eussent occupé deux berceaux jumeaux. Gérard aimait Élisabeth. Élisabeth et Paul s'adoraient et se déchiraient. » Ou encore : « [...] ils étaient impossibles de prévoir la seconde où ces deux tronçons convulsés se réuniraient et ne formeraient qu'un seul corps. Gérard espérait et redoutait ce phénomène. » Il faut finalement remarquer un autre couple gémellaire dans *Les Enfants Terribles*, Dargelos et Agathe qui sont des usurpateurs.

Et c'est la raison pour laquelle Houria Bouchenafa signale que ce type d'agencement de transgression est *monstrueux* – du latin *mostrare*, signifiant montrer. Qui pointe du doigt ces *monstres d'enfants* ? Chez Chateaubriand, c'est sans doute le père Souël, avec son ton

moralisateur à la fin de la confession de René ; chez Cocteau, il existe plusieurs personnages qui remplissent cette fonction : Michaël, qui tente en vain de pénétrer la chambre des enfants, le docteur, qui exige un comportement exemplaire d'Élisabeth, et finalement Agathe qui parvient avec Paul, dans la scène finale, à élucider le secret monstrueux d'Élisabeth. Toujours est-il que « La passion suppose toujours un tiers entre les amants, un obstacle généralement social qui les marginalise et fait d'eux des exilés. » (10)

Dans *Les Enfants Terribles*, cette fusion identitaire est, par-dessus, souvent mise en scène par le narrateur, et par les illustrations de Cocteau, qui furent ajoutées dans des éditions postérieures. La première date de 1958 et devient dès lors la page de couverture du roman :



**Figure 1. Couverture des *Enfants Terribles* (1958)**

Cette couverture offre tout d'abord une illusion d'optique. Il y a en effet deux dessins bien différents inclus dans cette page de couverture. Premièrement, parlons de cette ligne rouge interrompue : c'est le sang familial qui circule, mais c'est surtout le lien de sang fraternel. Cette ligne est aussi une lignée, une parentèle inévitable. À l'intérieur, nous voyons une forme humaine, une coupe de cheveux extravagante mais décidément masculine: en descendant un petit

peu, on voit la trachée et enfin la cage thoracique. Ce premier dessin est par conséquence l'opération du Contenant et Contenu. Le Contenu – frère a été absorbé.

Le deuxième dessin représente deux formes humaines identiques, Paul et Élisabeth, se regardant, s'embrassant, bref nous avons ici le résultat de l'opération Contenant et Contenu : la fusion androgyne. Comment en sont-ils arrivés là ? Lorsque Paul découvre le secret de sa sœur : « Alors Paul s'expliqua, détachant les syllabes, chuchotant, déballant toute la vérité. Agathe l'interrompait, s'exclamait, se justifiait. Le piège ouvert étalait ses tortueuses machines. Le moribond et la jeune femme le touchaient, le retournaient, déboîtaient un à un les rouages du mécanisme infernal. » (119) Et encore : « - Et bien, oui, dit-elle, c'est vrai. J'étais jalouse. Je ne voulais pas te perdre. Je déteste Agathe. Je ne permettais pas qu'elle t'enlève de la maison. » (122) Paul et Élisabeth se suicident en décalage. Son geste à elle, c'est la détente ; en réalité elle se prépare à l'orgasme ultime, à la détente sexuelle. Paul, encore groggy, sa sœur l'appelle : « Car Élisabeth comme une amoureuse retarde son plaisir pour attendre celui de l'autre, le doigt sur la détente, attendant le spasme mortel de son frère, lui criait de le rejoindre, l'appelait par son nom, guettant la minute splendide où ils s'appartiendraient dans la mort. » (123) Quant à Amélie, elle se confesse juste avant de prendre ses vœux : « Tout à coup un murmure confus sort de dessous le voile sépulcral ; je m'incline, et ces paroles épouvantables (que je fus seul à entendre) viennent frapper mon oreille : 'Dieu de miséricorde, fais que je ne me relève jamais de cette couche funèbre, et comble de tes biens un frère qui n'a point partagé ma criminelle passion !' » (191) Amélie anéantit sa sexualité en joignant ce couvent : c'est son frère ou personne d'autre.

Finalement, le binôme Contenant / Contenu suggère un autre mécanisme actionné par les sœurs. Étant Contenants, Amélie et Élisabeth paralysent la sexualité de leurs frères. Ils ne

peuvent ni avoir une érection ni jouir. Sous la contrainte et l'asservissement de leurs sœurs, René et Paul ne peuvent plus exhiber leur sexualité masculine puisqu'ils sont enfermés dans le Contenant / vagin-vigie des sœurs. Les Contenants produisent des Contenus qui auront des difficultés à gérer leur sexualité, et qui contre leur gré, mélangeront le masculin et le féminin. René et Paul sont des déclassés : René socialement, en se faisant Indien et abandonnant donc son statut d'Européen et d'aristocrate, et Paul, déclassé littéralement *car privé de ses classes*, c'est-à-dire qu'il ne sera plus scolarisé et donc socialisé dans la norme.

### 2.1.2 Qui est René?

La biographie de Chateaubriand est intéressante parce que les correspondances qu'il y a dans ses *Mémoires* et dans *René* sont nombreuses : la mort du père, le château, la forte présence de la sœur, les voyages, l'exil. Aussi, en posant cette question de départ « qui est René ? », il faut s'arrêter un instant sur le prénom. Il est en effet énigmatique. Il est d'abord le prénom du père de Chateaubriand. Berchet suggère que : « en prenant à travers son héros la place de son père, le fils se libère comme *écrivain*, il échappe à la loi de la reproduction féodale, il *renaît*, mais sur un autre terrain, dans une autre France [...]. Nous aurions donc là une forme de meurtre du père. » (225, 226) Ce prénom est ensuite celui de Chateaubriand lui-même : pendant des années, il pensait s'appeler François-Auguste. Ce n'est qu'en cherchant son extrait de baptême pour les besoins de ses *Mémoires* qu'il réalise qu'il s'appelle alors François-René.

François-René de Chateaubriand (1768-1848) est issu d'une très vieille famille aristocratique bretonne. Dernier-né de dix enfants, il est très vite éloigné de ses parents, et séjourne ainsi chez sa grand-mère. Son père parvient à racheter le château de Combourg et redore ainsi la dignité et le sceau aristocratique de la famille. De 1784-1786, il se retire à

Combourg, il a alors 16 ans. Jean-Claude Berchet a qualifié ces années d'hésitation d' « années de délire » (234). En compagnie de sa sœur Lucile âgée de 20 ans, Chateaubriand et sa sœur se morfondent ensemble dans cette campagne où ils s'adonnent à la mélancolie. Durant ces deux années, il sera malade et pensera à se suicider. Lucile a lu René. Berchet le dit,

On ignore sa réaction mais parmi les lettres que son frère a recueillies dans les livres XV et XVII de ses *Mémoires*, certaines donnent le vertige. Voici par exemple ce qu'elle lui écrit le 4 octobre 1804 (il est alors à Rome) : « Pour me faire illusion sur ton éloignement, il ne se passe pas de jour où je ne lise quelques feuilles de ton ouvrage (le Génie du Christianisme, dans lequel René est alors inséré) : je fais tous mes efforts pour croire t'entendre » ! (118)

L'agitation révolutionnaire fait déjà rage et Chateaubriand est témoin des crimes de la guillotine et des violences dans les villes. Par conséquent, Chateaubriand se délie de toute sympathie révolutionnaire et songe à l'exil. En plus du motif politique soulevé par les révolutionnaires, s'ajoute une nouvelle raison, économique. Chateaubriand, en qualité de cadet, n'a pas une grande fortune assurée. Cela devient une obsession chez lui jusqu'à devenir un motif récurrent dans ses *Mémoires*. Par le biais de son ami Malesherbes et quelques autres encyclopédistes qui lui parlent de l'Amérique et lui font lire Bernardin de Saint-Pierre et l'Abbé Raynal, Chateaubriand décide alors de partir pour l'Amérique le 8 avril 1791. Il s'arrêtera aux chutes du Niagara, aux grandes villes de l'Est, notamment Philadelphie et Baltimore et entrera en contact avec les autochtones. Cependant, l'annonce de la fuite du roi et de la première vague d'émigration met un terme à son aventure américaine.

À peine rentré, son frère aîné parvient à le décider d'émigrer pour rejoindre les corps de volontaires royalistes, l'armée des Princes. On le marie aussi contre son gré, comme son personnage René :

Mes sœurs se mirent en tête de me faire épouser mademoiselle de Lavigne, qui s'était fort attachée à Lucile. L'affaire fut conduite à mon insu. [...] Ce mariage n'avait que le mauvais côté du roman : la vérité. [...] Elle a subi mes adversités ; elle a été plongée dans les cachots de la Terreur, les persécutions de l'Empire, les disgrâces de la Restauration, et n'a point trouvé dans les joies maternelles le contrepois de ses chagrins.

(MOT<sup>17</sup> Livre 9<sup>e</sup>, Chap. 1, 287, 288, 289)

René sera forcé d'épouser une Indienne, Céluta, qu'il n'aime pas. Ils auront une fille que René tiendra absolument à appeler Amélie, comme sa sœur. Cependant, le projet de Chateaubriand s'arrête brusquement alors qu'il se blesse et tombe gravement malade au siège de Thionville. Il réussit à atteindre Jersey en 1793. Il restera en exil en Angleterre jusqu'en 1800. Il vivra misérablement, habitera dans une petite mansarde et donnera des cours de français. D'Angleterre, il apprend que sa femme<sup>18</sup>, ses sœurs, Lucile et Julie, et sa mère sont arrêtées et incarcérées comme suspectes. Puis c'est l'annonce de la mort de son frère aîné, guillotiné en 1794.

Sa famille étant complètement éclatée<sup>19</sup>, Chateaubriand s'acharne désormais à l'écriture. En 1798, Chateaubriand propose à un éditeur parisien un roman intitulé *René et Céluta*, qui deviendra *Les Natchez*. En 1800, Chateaubriand est radié de la liste des émigrés et rentre en

---

<sup>17</sup> *Mémoires d'Outre-Tombe*

<sup>18</sup> Lorsque Chateaubriand rentre d'Amérique en 1792, une femme l'attend, Céleste Buisson de la Vigne, dont le mariage a été arrangé par sa famille alors qu'il était encore à l'étranger.

<sup>19</sup> La mère de Chateaubriand meurt en 1798, Julie en 1799, et Lucile en 1804.

France avec ses malles contenant des notes prises en Amérique et des pages de manuscrits sur ses *Sauvages*. En 1801, il publie *Atala, ou les Amours de deux sauvages*. C'est en 1802 que sera réunie toute la saga en Amérique dans la publication du *Génie du christianisme* dans lequel on retrouve *Atala* et un nouvel épisode, *René*.

L'histoire de René se situe dans la Louisiane au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le début du récit raconte que René s'est volontairement exilé dans la tribu des Natchez. Depuis son arrivée, il ne parle pas et se replie dans la forêt. Ses amis, Chactas, devenu par la suite son père adoptif, et le père Souël, l'obligent à raconter son histoire. Ils veulent comprendre « par quel malheur un Européen bien né avait été conduit à l'étrange résolution de s'ensevelir dans les déserts de la Louisiane » (156). René accepte de leur parler après des années de silence.

Voici comment commence le récit. Sa mère meurt en le mettant au monde. Son père meurt quelques années plus tard lorsque René est encore enfant. Au château paternel, il ne lui reste plus que son frère aîné qu'il ne fréquente pas et sa sœur Amélie avec qui il se console. Très vite, pourtant, René tombe dans la mélancolie. À la recherche d'une identité qu'il ne trouve pas, obsédé par cette quête infructueuse et bouleversé par la mort de son père, René décide de voyager sur des paysages en ruines. En proie à des tourments méconnus, il aspire au suicide. Pour l'en empêcher, sa sœur Amélie lui apporte le réconfort de sa présence ; mais elle dépérit aussi d'un mal inconnu et va s'enfermer dans un couvent. René assiste à l'émouvante cérémonie de ses vœux et surprend le secret de ce mal étrange : Amélie qui s'est prise pour son frère d'une tendresse excessive qu'elle considère incestueuse, est torturée de remords. Amélie se considère la seule responsable et René ne partage pas ses sentiments. Après la confession, il se dit : « À ces mots échappés [la confession d'Amélie] du cercueil, l'affreuse vérité m'éclaire [...]. » (191) René est coupable de n'avoir rien fait. Le désespoir du jeune homme vient enfin combler le vide

de son existence malheureuse. Laissant sa sœur repentante et apaisée par la vie du couvent, il s'embarque alors pour l'Amérique. René termine ici son monologue et apprend à ses amis qu'il vient de recevoir une lettre annonçant la mort d'Amélie. Peu de temps après le récit de René à ses amis, les trois hommes (René, Chactas, et le père Souël) meurent dans le massacre opposant Français et Natchez.

J'en arrive donc à la question de départ, une question qui fait rage depuis la publication de *René* en 1802: qui est René? Est-ce le père de Chateaubriand? Est-ce Chateaubriand? Ou est-ce que René répond à une convention littéraire?<sup>20</sup> Toutes les hypothèses sont intéressantes, surtout que les correspondances biographiques sont nombreuses. Les lecteurs et lectrices de l'époque jusqu'à la fin du XIXe siècle se sont reconnus dans René. En effet, ce personnage représentait toute une génération d'hommes et de femmes, dont le vague des passions, et les « orages désirés » répondaient précisément aux symptômes et aux déboires hurlants de tout un siècle. Finalement, René marque indéniablement le mal-être de la jeunesse romantique. Chateaubriand, hués par une foule de René, s'irrite :

[...] si René n'existait pas, je ne l'écrirais plus; s'il m'était possible de le détruire je le détruirais: il a infesté l'esprit d'une partie de la jeunesse, effet que je n'avais pu prévoir, car j'avais au contraire voulu la corriger. Une famille de René-poètes et de René-prosateurs a pullulé: on n'a plus entendu bourdonner des phrases lamentables et décousues; il n'a plus été question que de vents et d'orages, que de maux inconnus livrés aux nuages et à la nuit; il n'y a pas eu de grimaud sortant du collège, qui n'ait rêvé être le plus malheureux des hommes, qui, à seize ans, n'ait épuisé la vie, qui ne se crut tourmenté par son génie, qui, dans l'abîme de ses pensées, ne se soit livré au "vague des

---

<sup>20</sup> C'est une convention littéraire à la mode que de retenir comme titre de romans le prénom ou le nom du protagoniste: par exemple, *Manon Lescaut*, *Clarissa*, *Werther*, *Julie* ou *la Nouvelle Héloïse*, *Corinne*.



passions”, qui n’est frappé son front pâle et échevelé, qui n’ait étonné les hommes stupéfaits d’un malheur dont ils ne savaient pas le nom.<sup>21</sup>

Il dira pourtant que « Dans *René*, [il avait] exposé une *infirmité* de [son] siècle ». (L’emphase est la mienne, 27) Toujours est-il que le succès d’une œuvre ne se contrôle pas. René est bel et bien devenu un mythe. On se souviendra de la déclaration de Victor Hugo: « Je veux être Chateaubriand ou rien. »

Je me permets à ce stade de la conversation de soustraire René aux idéologies réactionnaires, et de le soumettre au régime moderne voire même post-moderne en parlant de lui comme sujet érotique fracturé. Cette position a été avancée par Eric Gans, qui dans son article « ‘René’ and the Romantic Model of Self-Centralization » (1983), explique : « [...] René’s indifference to worldly objects of desire not only provides an example for the romantic, but constitutes the first moment of modern’s man relation to the world of potential desire-objects. » (432) Gans continue à dire que René est bien différent des autres personnages romantiques :

René’s *mal du siècle* is, unlike Werther’s, perfectly imitable [...]René’s stance was thus of immense value to the adolescents of his era, whether aspiring artists or not. And this value was not only psychological but social. In a society organized more and more rigorously around the solicitation of material desires, the self’s only defense is its transcendental indifference – its primordial negative freedom. (433)

Voilà le sort de René: il est imitable. Cependant, Cocteau n’imite pas Chateaubriand; en revanche, Cocteau répète la même singularité du couple adelphique, qui n’existe érotiquement que dans la différence d’un sujet dédoublé.

---

<sup>21</sup> Chapitre XI du livre premier de la deuxième partie des *Mémoires*.

### 2.1.3 *Les Enfants Terribles* : « Le bréviaire des mythomanes et de ceux qui veulent rester debout »

« Ce que le lecteur veut, c'est se lire. En lisant ce qu'il approuve, il pense qu'il pourrait l'avoir écrit. Il peut même en vouloir au livre de prendre sa place, de dire ce qu'il n'a pas su dire, et que selon lui il dirait mieux. » (Cocteau, *La Difficulté d'être*, 69) *La difficulté d'être* publiée par Cocteau en 1947 se compose de divers courts essais biographiques mais aussi philosophiques; ainsi, quelques titres proposés, “De la Conversation”, “De mon style”, “De mon physique”, “De la France”, “Du rêve”, “De la lecture”, etc. Il raconte sous cette forme entrecoupée par les thèmes sa souffrance qui est devenue une habitude, presque une amie. J'ajoute une citation qui rappelle les mêmes préoccupations que Chateaubriand:

Trop de tempêtes internes, de souffrances, de crises de doute, de révoltes matées à la force du poignet, de gifles du sort m'ont chiffonné le front, creusé entre les sourcils une ride profonde, tordu ces sourcils, drapé lourdement les paupières, [...] de telle sorte que si je me penche sur une glace basse je vois mon masque se détacher de l'os et prendre une forme informe. (31)

Ces mots / maux ressemblent bien à Chateaubriand. Bien que Cocteau soit un écrivain social et reconnu à son époque, il aime s'exiler dans “une solitude ennuyeuse”. (10) Cocteau connaît l'angoisse d'écrire. Mais lorsqu'il est sous l'emprise de l'opium, il est capable d'écrire *Les Enfants Terribles* en une semaine, alors qu'il est alité à la Clinique de Saint-Cloud. Cocteau, ses amis le diront également, notamment Picasso, a une nature excessive, que l'on retrouve dans ses travaux picturaux par exemple. En revanche, son style ne déborde pas, notamment à l'écrit.

*Les Enfants Terribles* subissent le même sort que *René*, à savoir le fait d'être doté d'une conscience générationnelle:

Ceux qui [...] lurent [*Les Enfants Terribles*] et s'y lurent devinrent, par le fait qu'ils croyaient vivre mon encre, les victimes d'une ressemblance qu'ils se devaient d'entretenir. Il en résultait un désordre artificiel et la mise en pratique consciente d'un état de choses qui n'a que l'inconscience pour excuse. Les lettres qui me disent: "Je suis votre livre", "Nous sommes votre livre" sont innombrables. [...] En écrivant ce livre, à la Clinique de Saint-Cloud, je m'inspirais un peu d'amis à moi, un frère et une sœur, que je croyais être les seuls à vivre de la sorte. [...] Qui, donc, pensais-je s'y lira? [...] Ce livre devint le bréviaire des mythomanes et de ceux qui veulent rêver debout. (71)

Ce livre, comme Cocteau le dit très bien, est devenu le livre de chevet par excellence de toute cette jeunesse, « de ceux qui veulent rêver debout ». Cette attitude ne s'éloigne pas tellement du jugement porté par Chateaubriand sur son roman de jeunesse. Souvenons-nous du besoin de René de voyager, tout en rêvant. Le rêve et l'action s'opposent théoriquement. Dans *Les Enfants Terribles*, l'attitude est similaire, les enfants rêvent de s'échapper de cette chambre, valises fermées à l'entrée de l'appartement, prêts à partir, mais incapables de le faire.

Jean Cocteau naît à la fin du XIXe siècle, le 5 juillet 1889, dans la banlieue parisienne bourgeoise, Maisons-Laffitte. Son enfance n'a pas été très commentée. Le grand traumatisme vécu par le jeune Cocteau est le suicide de son père, Cocteau avait alors neuf ans. Nous savons que Cocteau avait un frère Paul et une sœur Marthe, ces données biographiques sont souvent indiquées dans une biographie chronologique (celle de Kihm). Nous ne savons presque rien de la relation qu'il entretenait avec son frère et sa sœur.

Cocteau a peu d'intérêt pour ses études au lycée Condorcet. La rencontre de Dargelos, ou l'« expérience » est plus que marquante : Dargelos devient un mythe dans les œuvres de Cocteau, un mythe qu'il dessinera, fort, robuste, au profil grec, beau. « L'élève Dargelos et le

*coup de poing de marbre* que reçoit Paul apparaissent dans plusieurs œuvres de Cocteau [...] » (Hatte 87) Ainsi *Le Sang d'un Poète* ou *Le Livre Blanc*. Ces deux éléments, Dargelos et son coup de poing, ont leur origine dans l'enfance de Cocteau. En 1900, il entre en classe de sixième au Petit Condorcet. À la rentrée en cinquième, c'est la rencontre avec Dargelos, Pierre ou Albert, Cocteau hésite. (Sprigge 30, 31, 32)

Fils d'un officier de cavalerie, il n'est pas dans la même section que Jean Cocteau, mais il partage ses récréations et ses sorties de classe. Par son prestige physique, il subjugué la plupart de ses camarades, et même les professeurs. Une photographie de groupe, que Cocteau gardera jusqu'à sa mort à côté de son lit, à Milly-la-Forêt, nous le montre ; rien d'une beauté classique : des lèvres épaisses, sensuelles, un nez camus, les yeux cernés et boudeurs, un front sur lequel retombe une mèche noire. (31)

Cocteau l'aime, et le garçon et cet univers imaginaire qu'il invente. Cocteau commence à écrire, puis, il s'approche d'artistes connus comme André Gide et Marcel Proust, par exemple, qui voient en lui une créativité géniale et qui partagent son amour pour les garçons.

*Les Enfants Terribles* ouvre sur un monde régi uniquement par les enfants. Paul, à la sortie du collège, a reçu une pierre dissimulée dans une boule de neige. Souffrant, il ne retournera pas à l'école sous l'avis du médecin. S'ensuit le spectacle de la vie routinière dans cet appartement rue Montmartre, à Paris. Paul et Élisabeth aiment se détester. Ils se chamaillent continuellement. Puis un jour, leur mère meurt subitement. Le frère et la sœur sont désormais orphelins, le père étant mort quelques années auparavant. Élisabeth décide de travailler comme mannequin. Elle fait la rencontre de Michaël, jeune homme riche, et le mariage avec Élisabeth est scellé rapidement. Il ne dure que quelques jours, Michaël meurt tragiquement dans un accident de voiture, laissant Élisabeth veuve, riche, et vierge. Le frère et la sœur ainsi que leurs

camarades Gérard et Agathe emménagent tous dans l'hôtel particulier de l'Étoile et reproduisent le désordre de la chambre rue Montmartre. Très vite, la cohabitation tourne au tragique. Gérard aime Élisabeth, Paul aime Agathe, et Élisabeth n'aime que son frère. Elle parviendra à manipuler Gérard et Agathe qui se marient et déménagent de l'Étoile. Paul, désormais seul avec sa sœur, sombre dans une tristesse incommensurable. Avant de se suicider, Paul écrit une lettre à Agathe, qui comprend dès lors le machiavélisme d'Élisabeth. Agathe se rue à l'hôtel, il est trop tard, la drogue consume déjà Paul. Paul et Agathe s'avouent leur amour, mais s'effraient davantage de cette sœur diabolique. Élisabeth avoue sa jalousie et, pensant Paul mort, elle se tire une balle. Paul meurt peu de temps après.

## **2.2 L'INFIRMITÉ DU TOIT PATERNEL**

### **2.2.1 La malé-diction du toit paternel**

Dans *René* et *Les Enfants Terribles*, il pèse sur le toit paternel une infortune maudite. En effet, loin d'être un foyer rassurant, ce toit paternel dégage un sentiment d'oppression et d'angoisse. Il est avant tout la première pièce qui actionne le mécanisme de la compression du sujet individuel, révélant en même temps la présence d'une maladie incurable au sein de la maison.

Les auteurs ont voulu transgresser le symbolisme du foyer, synonyme de confort, de sécurité, de vie de famille, en un lieu étranger, c'est-à-dire le lieu paradoxal de l'*unheimlich* par excellence. Pour Chateaubriand, cela signifie en plus de la chute de son pays, la perte de sa France en tant que terre des ancêtres. René dira : « Je me trouvai bientôt plus isolé dans ma patrie que je ne l'avais été sur une terre étrangère. » (171)

Le toit paternel est d'abord le lieu physique de la mort des parents. Chez Chateaubriand, la mère de René meurt en lui donnant naissance, alors que le père meurt lorsque René est encore adolescent. Quant à Paul et Élisabeth chez Cocteau, le père est déjà mort avant même que l'histoire commence. La mère, en revanche, alitée et ne parlant que brièvement à Élisabeth, meurt à la fin du quatrième chapitre. Par conséquent, les sœurs aînées devront assumer le rôle de la mère. Cette substitution donne lieu à des phénomènes curieux : Ruth Snowden explique que,

Freud observed that children frequently remember trivial events rather than the important ones. He seems to overlook the possibility that sometimes children might seem to remember trivia because for them those are the very things that have assumed importance. Instead, he says that a process of displacement is going on – the child substitutes a trivial memory in order to conceal a painful one. (81)

En effet, les enfants n'évoqueront plus la mort de leurs parents. Les enfants ne parleront plus de la mort des parents. Ils se focalisent sur la relation adelphique, mais ils oublient que s'ils acceptent de grandir ensemble, ils mourront ensemble. Snowden ajoute : « [...] people could sometimes develop a repetition compulsion, endlessly repeating the same scene [...] without achieving any progress. [...] But sometimes the repetition is obviously not pleasurable at all and actually causes the person to suffer. This eventually led Freud to develop the idea of Thanatos, the death instinct. » (78) À force de répéter les mêmes scènes, les mêmes lieux, les mêmes mots, le plaisir qui s'en dégage s'efface peu à peu pour laisser place au Tragique.

### **2.2.2 La faute du père de René**

Pour ce qui est de René, il est difficile de savoir combien la mort de sa mère l'a touché. Sans doute se sent-il coupable de sa mort de par le regard porté sur lui par sa famille, désignant le

criminel. La mort du père, en revanche, est racontée en grand détail : « Cependant mon père fut atteint d'une maladie qui le conduisit en peu de jours au tombeau. Il expira dans mes bras. J'appris à connaître la mort sur les lèvres de celui qui m'avait donné la vie. Cette impression fut grande : elle dure encore. » (161) Plus loin, nous lisons : « [...] le soir même l'indifférent passait sur sa tombe ; hors pour sa fille et pour son fils, c'était comme s'il n'avait jamais été. » (161)

Il est utile de rappeler que le père de Chateaubriand lui-même avait enfanté dix enfants en quinze ans. Berchet remarque :

À la naissance du futur écrivain, le comte de Chateaubriand avait cinquante ans, sa femme quarante-deux ans. À mesure qu'il grandira, leur fils les verra peu à peu entrer dans la vieillesse ; il sera obligé de suppléer à leur absence. Dans le rôle maternel, à côté de la bonne Villeneuve, les sœurs plus âgées occupèrent sans doute une place décisive. (110)

Chateaubriand clôt la série d'enfants, une image obsédante qui perdurera chez lui. « Substantiellement le père se dresse ainsi dans la rêverie de Chateaubriand comme l'image même de la constriction : il est l'archétype du retrait vital. » (12) Abandonné, voire chassé par ses parents vieillissants, sa bonne Villeneuve et d'autres mains étrangères s'occuperont de lui. Du père, il ne reste que la sévérité. Mais, comme le dit Jean-Pierre Richard, « Le père, même [...] contesté, n'est-il pas l'un des lieux charnels de mon enracinement dans l'être ? [...] Sècheresse, pâleur de l'épiderme, finesse coupante des traits, recul, puis transparence froide du regard, tout annonce ici le refus charnel. Humoralement retiré en soi, le père ne vit que de sévérité, que d'astringence. » (Richard 11, 12) D'astringence, certainement. C'est déjà dans la symbolique du père que se forge la compression du sujet, le resserrement. Richard continue : « Langueur d'une sorte d'abandon ontologique, qui se traduit à merveille à travers la

maussaderie du paysage [...] et l'engourdissement du social. » (11) Nous ne ferons pas l'inventaire de tous les voyages de René, pourtant si mélancoliquement détaillés. Ce qui en résulte, c'est le sentiment de l'exil, la réalisation de ne pas être au centre du monde, mais d'en être au bord, à la marge. Il se retire de la société en voyageant, ou plutôt en errant, un verbe très récurrent dans le roman. C'est par excellence le verbe de la monotonie, le ça et là. René est un sujet de négation.

Déjà au début de la confession de René, le lecteur comprend que le père est fautif envers René, premièrement parce qu'il est lié grammaticalement à son fils aîné et donc exclut le cadet de l'échange -- « J'avais un frère que mon père bénit » -- deuxièmement parce qu'il ne voyait rien en son fils René, à l'inverse du grand frère, -- « parce qu'il voyait en lui *son* fils aîné. » (L'emphase est la mienne, 158) Cette faute dont nous parlions auparavant est due encore une fois au silence du père. Le paragraphe suivant, il meurt.

Le privilège de l'aristocratie veut que ce soit le fils aîné qui soit l'héritier, le premier descendant après la mort du père. On peut supposer que ce privilège a été dicté par le père de René au fils aîné. Pourquoi parler au cadet ? Le secret demeure donc entre père et fils aîné, ce fils aîné qui, par ailleurs, conservera le secret et héritera du silence de son père. La faute est telle pour René qu'il ne nomme pas son frère, ce frère absent qui ne s'adressera jamais à René et à Amélie.

### **2.2.3 Les parents à la dérive et l'appartement rue Montmartre**

Chez Cocteau, nous ne connaissons pas la réaction de Paul et Élisabeth à la mort du père. Le narrateur nous donne quelques lignes sur le mariage des parents ainsi que la description de la mort du père, qui a eu lieu quand les enfants étaient en bas-âge:



Rue Montmartre, après la fuite de Gérard, Élisabeth entra dans la chambre de sa mère ; cette chambre formait, avec un pauvre salon, le côté gauche de l'appartement. La maladie sommeillait. Depuis quatre mois qu'une attaque l'avait paralysée en pleine force, cette femme de trente-cinq ans paraissait une vieille et souhaitait mourir. Son mari l'avait ensorcelée, cajolée, ruinée, abandonnée. Pendant trois ans il fit de courtes apparitions au domicile conjugal. Il y jouait des scènes hideuses. Une cirrhose du foie l'y ramenait. Il exigeait qu'on le soignât. Il menaçait de se tuer, brandissait un revolver. Après la crise, il rejoignait sa maîtresse qui le chassait aux approches du mal. Une fois il vint, trépigna, se coucha, et incapable de repartir, mourut chez l'épouse avec laquelle il refusait de vivre.

(23)

Le côté gauche de l'appartement de la rue Montmartre est donc atteint d'une maladie incurable. Il est avant tout le site physique où les deux parents mourront. Bien plus que cela, le côté gauche chez Cocteau est souvent symptomatique<sup>22</sup>. Et Hatte d'ajouter : « La *gauche* paraît conserver chez Cocteau ce que suggère le mot *sinistre* : les présages menaçants ou funestes, la peur et le danger, caractéristiques de l'irrationnel, domaine de la poésie. » (Hatte 154) Cette pièce annonce donc le destin funeste des enfants qui continueront à vivre dans l'appartement jusqu'au déménagement à l'Étoile, après la mort du mari d'Élisabeth.

Dans le passage que nous avons cité plus haut, le narrateur rapporte davantage la relation entre mari et femme, *parents* non moins terribles de leurs *enfants*. Loin d'être un couple heureux,

---

<sup>22</sup> Par exemple, on peut lire dans *Le Prospectus*:

LE VOYAGE VERS LA GAUCHE

[...] J'avais la fièvre. Je me croyais devenir fou et je me consolais, pensant que mes plus chers poètes une vitre les sépare des fous, et que, si chez les fous le fil a cassé, leur fil à eux en était à son point de tension extrême avant de rompre. Je savais que pour un rien la dissociation cocasse du fou pourrait être émouvante et pour un rien cocasse la dissociation émouvante du poète. [...] Je prévoyais un livre : *Le Voyageur vers la gauche*. [...] (Hatte 155)

leur amour est destructeur et voué à l'échec. Voici le portrait d'un père qui n'est jamais nommé comme tel, mais comme mari, puis surtout par le pronom sujet « il » : c'est un homme alcoolique, violent, manipulateur qui durant trois années répètera des « scènes hideuses ». Incapable de s'attacher au foyer conjugal, il est un mari volage, qui a l'audace de revenir à sa fonction de mari seulement pour se faire soigner. Homme menaçant donc, qui ira brandir un revolver dans la pièce conjugale et qui introduira le premier cet objet mortel qui, on peut le supposer, tuera la fille Élisabeth. Le narrateur ne le mentionnera plus du tout dans le roman.

Pour ce qui est de la mère, fatiguée d'un mariage épuisant, cette femme se meurt à petit feu. Elle est paralysée, tout comme son fils le sera plus tard par l'imposante présence physique et langagière d'Élisabeth. Nous avons donc la description d'une mère qui se laisse aller, qui se laisse dépérir, bref, une mère quasiment absente, « Une révolte fit de cette femme éteinte une mère qui abandonnait ses enfants, se fardait, changeait de bonne chaque semaine, dansait, et cherchait de l'argent n'importe où. » (23) Voilà une mère antagoniste qui abandonne froidement ses enfants pour se maquiller à outrance, sans doute pour se faire encore plus femme et pour se faire désirer, et pour devenir une femme facile et débauchée. Voici comment conclut Hatte sur la mère de Paul et Élisabeth : « La mère du roman passe donc par divers stades : la mère vivante de la petite enfance de Paul et d'Élisabeth, où il faut sous-entendre qu'elle soignait ses enfants ; la mère frivole et désespérée ; la mère toujours aimée [...], mais paralysée et faible ; la mère regrettée des souvenirs des enfants et le cadavre horrible qui cacherait aussi la mort de George Cocteau.<sup>23</sup> » (Hatte 174)

Ayant disposé des deux parents, le narrateur rapporte enfin l'héritage obtenu par les enfants: « Élisabeth et Paul tenaient d'elle [la mère] leur masque pâle. De leur père ils avaient

---

<sup>23</sup> C'est dans la chambre conjugale que se suicidera le père de Jean Cocteau.

hérité du désordre, l'élégance, les caprices furieux. » (23) Cette mère, à l'image spectrale, fantomatique, et symptomatique, est criminelle : elle abandonne, encore vivante, ses enfants et a fortiori les conduira vers la mort. Cocteau la décrit comme une morte-vivante : « L'infirmier soupira. De longue date elle se reposait sur sa fille. Elle avait l'égoïsme de la souffrance. Elle ne tenait pas à en apprendre trop long. » (24) C'est une mère somnolente qui imite la mort.

Voici la description de la mort de la mère offerte par le narrateur :

La mort subite de leur mère mit une halte aux tempêtes. Ils l'aimaient, et s'ils la brusquaient, c'est qu'ils la supposaient immortelle. La chose s'aggrava du fait qu'ils se crurent responsables, car elle est morte sans qu'ils le remarquassent un soir où Paul, levé pour la première fois, et sa sœur se disputaient dans leur chambre. La garde était à la cuisine. La dispute dégénérait en bataille et la petite, les joues en feu, cherchait un refuge près du fauteuil de l'infirmier, lorsqu'elle se trouva tragiquement en face d'une grande femme inconnue qui l'observait, les yeux et la bouche larges ouverts. [...] Les enfants, seuls, incapables d'agir, regardaient, livides, ce cri pétrifié [...] De cette vision, ils devaient conserver une longue empreinte. [...] [L]es enfants se retrouvèrent nez à nez. [...] En outre, chez des êtres si purs, si sauvages, une absente, pleurée par l'habitude, risque de perdre vite sa place. [...] L'instinct animal les pousse et l'on constate le cynisme filial des animaux. Mais la chambre exigeait de l'inouï. L'inouï de cette mort protégeait la morte comme un sarcophage barbare et allait lui donner par surprise, d'un événement grave à cause d'un détail saugrenu, la place d'honneur au ciel des songes. (37, 38, 39)

L'emploi des pronoms personnels « l' » et « la » rend cette deuxième phrase complexe : Paul et Elisabeth aimaient qui ? la mère ou la mort ? Les enfants habitués à voir deux cadavres chez eux,

dans l'appartement rue Montmartre restent pour la première et unique fois du roman muets : « La foudre qui l'avait atteinte laissait d'elle [la mère] une image macabre, sans le moindre rapport avec la mère qu'il regrettaient. » (39) En fait, ils ne la reconnaissent pas, ou du moins, les enfants ne veulent pas conserver cette image de cette femme inconnue. Paul et Élisabeth, tétanisés devant elle, sont témoins de son « cri pétrifié ».

#### **2.2.4 Des orphelins sans nom**

Julia Kristeva, dans *Étrangers à nous-mêmes* (1991), écrit dans un sous-chapitre intitulé métaphoriquement « Orphelins » :

Lorsque les autres vous signifient que vous ne comptez pas parce que vos parents ne comptent pas, qu'invisibles ils n'existent pas, vous vous sentez brusquement orphelin et, parfois, responsable de l'être. Une lumière étrange éclaire alors cette ombre qui était en vous, *jubilatoire et coupable*, l'ombre de la dépendance originaire, pour la transformer en solidarité avec ceux d'avant, désormais perdus. (L'emphase est la mienne, 35)

Chez Chateaubriand, le père Souël se chargera de faire comprendre à René qu'il ne compte pas. Ainsi, on lit : « Je vois un jeune homme entêté de chimères, à qui tout déplaît, et qui s'est soustrait aux charges de la société pour se livrer à d'inutiles rêveries » (198). Ou encore : « Que faites-vous seul au fond des forêts où vous consommez vos jours, négligeant tous vos devoirs ? » (198) Finalement la sentence prononcée : « Quiconque a reçu des forces doit les consacrer au service de ses semblables ; s'il les laisse inutiles, il en est d'abord puni par une secrète misère, et tôt ou tard le ciel lui envoie en châtiment effroyable » (199) Et la réaction de René : « Troublé par ces paroles, René releva du sein de Chactas sa tête humiliée. » (199) C'est donc moins la nature de la faute qui intéresse Chateaubriand que ses conséquences. Le tragique

demeure dans la culpabilité. Berchet conclut : « [Chateaubriand] cherche donc moins à décrire les manifestations spécifiques, psychologiques, du désir adelphique, qu'à plonger son lecteur dans la terreur du monde corrompu, né de la Chute originelle ; il ne désire pas montrer *un* inceste, mais *la* culpabilité. » (120) Avant d'être un personnage romantique, René est donc un personnage tragique. Tourné constamment vers le passé, René boude le présent. L'inquiétante étrangeté dégagée du toit paternel est que René est partout et ailleurs à la fois. Ce qui le rattache au passé, c'est cette culpabilité qu'il entretient envers la mémoire de sa sœur. Lorsque le père Souël le sermonne en lui disant de regagner le foyer conjugal, en fait il le pousse à oublier cette sœur qui ne sert qu'à le faire ruminer sur le passé.

De même, le « gardien inconnu » (187) qu'il rencontre au retour de ses voyages en Europe, lui rappelle involontairement que ce château paternel n'est plus le sien. Il convient d'ajouter que le frère aîné avait vendu l'héritage paternel à la mort du père pour n'en faire bénéficier que lui-même. Ce frère est innommable pour deux raisons : la première, parce qu'en qualité de cadet, René n'a aucun mot à dire sur le sort du toit paternel. Sans doute y a-t-il aussi un certain sentiment de jalousie et de frustration envers ce frère aîné « que [son] père bénit, parce qu'il voyait en lui son fils aîné. » « Pour moi, livré de bonnes heures à des mains étrangères, je fus élevé loin du toit paternel. » (158) Ce « pour moi » montre une certaine inégalité de traitement du père avec ses enfants. René vit donc dans l'ombre de ce grand frère. Innommable également parce qu'en vendant la propriété paternelle, il vend le site géographique où René a été heureux pour la première et dernière fois avec sa sœur Amélie : « Quand j'aperçus les bois où j'avais passé les seuls moments heureux de ma vie, je ne pus retenir mes larmes, et il me fut impossible de résister à la tentation de leur dire un dernier adieu ». (186) En ne le nommant pas,

René fait de lui un paria qui ne mérite pas qu'on se rappelle de lui. Si bien que les critiques ne se sont jamais penchés sur ce frère aîné.

Finalement, ce n'est pas vraiment le gardien qui lui rappellera qu'il est orphelin, c'est ce frère aîné qui se charge de le lui inculquer indirectement en vendant le château et de surcroît, en se désintéressant du sort de René et d'Amélie. De même, on peut se demander quelle est la fonction de ce gardien qui finalement ne garde qu'une propriété en friche car « le nouveau propriétaire ne l'habitait pas ». (187) Ce fait aussi est mis sur le compte du frère sous la forme d'une causalité avec la conjonction de coordination « et » : « Mon frère aîné avait vendu l'héritage paternel, *et* le nouveau propriétaire ne l'habitait pas. » (L'emphase est la mienne, 187) Pourquoi ce nouveau propriétaire n'habitait pas les lieux ? Malédiction du lieu ? Toujours est-il que le château est en lambeaux avec des « cours désertes », des « fenêtres fermées ou demi-brisées ». La nature recouvre le château comme le sable recouvre des sites archéologiques : « Les marches étaient déjà couvertes de mousse ; le violier jaune croissait entre les pierres déjointes et tremblantes. » (187) À l'intérieur, les chambres sont vides et laissent à son gré « l'araignée [filée] sa toile dans les couches abandonnées. » (187) En quittant les lieux, René ne se retournera pas.

René ne peut digérer ce qu'il a vu, son toit paternel difforme et inhospitalier. Ces chambres vides assignées à chaque membre de la famille font comme si les souvenirs s'étaient effacés, envolés en un clin d'œil. Pour Richard, ce toit paternel représente, même dans cet état-là, la manière dont le père souhaitait vivre :

C'est plutôt un labyrinthe, qui éparpille en un réseau compliqué de couloirs, de recoins, de souterrains, de tours, de chambres isolées, l'intimité du groupe familial. Cet éclatement n'y est point d'ailleurs le fait du hasard ; il procède d'une volonté du Père, ou

plutôt y ressort de son essence même, définie tout à la fois par le pouvoir d'astringence – nous l'avons reconnu – et par la force de répulsion. [...] Au lieu de resserrer sa famille et ses gens autour de lui, il les avait dispersés à toutes les aires de vent de l'édifice. (19)

René est sans doute celui qui a été « dispersé » le plus tôt possible, dès sa naissance ; et le hasard a voulu peut-être redonner une chance au père de se racheter au moment de mourir dans les bras de son cadet. Le frère aîné n'est d'ailleurs pas là lors du décès de son père. S'ensuit la réflexion de René sur la mémoire : « Qu'ils sont doux, mais qu'ils sont rapides, les moments que les frères et sœurs passent dans leurs jeunes années, réunis sous l'aile de leurs vieux parents ! La famille de l'homme n'est qu'un jour ; le souffle de Dieu la disperse comme une fumée. À peine le fils connaît-il le père, le père le fils, le frère la sœur, la sœur le frère ! » (187, 188) À noter le chiasme final sur le couple fraternel indestructible. Le couple fraternel des cadets est seul capable de lutter ensemble contre le Temps. De même génération, ils conservent la même mémoire et agissent pareillement. Ainsi le gardien rencontrera une étrangère, Amélie, et un étranger, René, paire symétrique bien que tragiquement asynchrone. Les seules racines communes qui résisteront seront les liens de sang que partagent René et Amélie. C'est dans cette union qu'ils conserveront un semblant de chez-soi, de sol commun.

### **2.2.5 Des enfants pressurés**

*Les Enfants Terribles* ouvre sur un monde régi uniquement par des enfants, surtout Élisabeth. Ce monde répond à des codes bien spécifiques, et a des règles de vie que seuls les enfants comprennent. Cet espace créé, il faut le dire, est imaginaire. Il y a des figures adultes qui gravitent autour d'eux, mais seulement pour les soutenir financièrement. Ces personnages (la mère, le médecin, Mariette, l'oncle de Gérard, et Michaël) étaient nécessaires pour Cocteau, ils

avaient justement cette fonction unique de ne jamais pénétrer le noyau fraternel. Le lecteur comprend dès lors l'enjeu du roman : montrer un espace impénétrable et imperméable d'une part, et présenter les qualités extraordinaires d'un monde bien à soi. Le monde des adultes ne permet pas le désordre, il lui faut une structure, des règles de vie, une certaine forme de société. Le désordre des enfants est extrême, surtout que personne ne semble les superviser.

Le sujet enfantin « je » dans *Les Enfants Terribles* est mis sous pression. Cette pression s'exerce d'abord dans un espace claustral, la chambre des enfants. Le lien adelphique unissant Paul et Élisabeth génère un espace sous le contrôle exclusif des enfants. Ce monde créé par eux et pour eux semble être un territoire où l'un surveille constamment l'autre : un monde parfois suffoquant, irrespirable. Paul a des difficultés respiratoires, dues à la boule de neige reçue par un camarade de collège nommé Dargelos. Le sujet « je » n'est pas. C'est le « je » à la fin qui ne peut pas advenir, et plus précisément « partir » : ce jeu qui consiste à s'hypnotiser est toujours interrompu. La compression du sujet « je » se ressent donc dans l'espace, la chambre, le temps ; ces enfants semblent vivre dans un pseudo-temps.

Le conflit réside dans l'impossible désir d'être seul, paradoxalement reconnu et encouragé par l'autre. Le sujet veut se détacher de l'autre, en vain. La proclamation de la solitude, du complet isolement doit être reconnue et dicible pour être pris en compte. C'est Élisabeth qui s'agrippe à Paul. Lorsqu'elle hérite de la propriété de son défunt mari, Paul décide de se créer son propre espace dans la galerie. Il décide de s'isoler, et ne souhaite plus partager la chambre avec sa sœur. Jusqu'à quel point doit-on comprendre le geste suicidaire d'Élisabeth, dans l'espace de Paul qui lui était implicitement refusé ? Jusqu'à quel point viole-t-elle son frère ? L'un rappelle toujours à l'autre qu'il appartient à un couple. La fusion est dès lors inévitable.



Marie Jemma-Jejcic, dans *Jean Cocteau ou l'énigme du désir, Ce que le poète apprend au psychanalyste* (2006) écrit :

Le traumatisme du deuil découvrait les enjeux étouffés, les non-dits asphyxiants qui menaçaient un enfant brutalement privé de père et de mère aussi bien, la relation maternelle, dans ce face-à-face, devenant insoutenable. Sa sœur de douze ans son aînée et son frère de huit ans plus âgé étaient déjà jeunes gens quand il était encore enfant. Le roman *Les enfants terribles* et sa pièce *Les parents terribles* insisteront suffisamment sur l'asphyxie familiale, pour que nous puissions y reconnaître un effet de véracité. (98, 99)

Le traumatisme du deuil dont Jecic parle, c'est celui du suicide du père de Cocteau lui-même, qui eut lieu en 1898 dans la chambre conjugale, d'un coup de revolver dans la tempe. Cocteau a alors neuf ans. Il ne s'exprimera jamais directement sur le suicide de son père. (Jecic 36) Pourtant ce coup de revolver résonne dans *Thomas l'Imposteur*, *Les Enfants Terribles*, les *Parents Terribles* et encore le *Sang d'un Poète*. Jecic ira jusqu'à formuler cette idée, que le suicide du père comme drame privé donnera naissance à l'écriture : « [...] il semble que Cocteau ait fait, paradoxalement, de ce suicide date de naissance, y trouvant le point de gravité, le réel, indispensable pour *lester* son œuvre. » (L'emphase est la mienne, 36) *Lester*, terme marin, signifie « ajouter un corps pesant, un poids à un objet (généralement à sa partie inférieure) pour lui donner une plus grande stabilité, de l'équilibre, ou pour le maintenir dans une même position. » (TLFI) La fonction que donne Jecic à l'œuvre de Cocteau est intéressante en ce qu'elle rappelle combien la chambre est comparable au bateau ivre, tanguant, d'abord stabilisée mais dont la chute, la dérive ne peut en être que la finalité. Au fur et à mesure que se structure l'histoire, c'est-à-dire qu'elle atteint un certain niveau ordonné – Elisabeth se marie puis devient veuve, réalise ensuite que son frère est amoureux d'Agathe, alors Cocteau renverse tout, bascule

l'histoire et le coup de revolver résonnera encore une fois. Il faut dire la propension de Cocteau à préférer l'envers de l'endroit.

### 2.2.6 Des sœurs faux-semblants

Dans *René*, Amélie représente davantage la sœur sacrificielle et maternelle. Cependant, René remarque un comportement ambigu chez sa sœur. Par exemple, la citation suivante extraite de *René* montre combien René est déçu de sa sœur; il admet qu'Amélie a une attitude méprisante, indigne de considération et d'attention envers son frère: « [...] je me résolus à voyager. Je dis adieu à ma sœur; elle me serra dans ses bras avec un mouvement qui *ressemblait* à de la joie, *comme si* elle eût été heureuse de me quitter; je ne pus me défendre d'une réflexion *amère* sur l'inconséquence des amitiés humaines. » (L'emphase est la mienne, 163) Le comportement d'Amélie peut être perçu comme un mécanisme de défense. Cependant, ce dédain qu'elle dégage est un faux-semblant, elle ne veut pas que son frère la quitte. Ainsi, lorsque René revient de ses voyages de l'étranger, il semble qu'Amélie ne soit volontairement pas présente pour l'accueillir. Voici une autre citation dont la fin réitère les mots de la citation précédente:

« Ma sœur, par une conduite inexplicable, semblait se plaire à augmenter mon ennui; elle avait quittée Paris quelques jours auparavant mon arrivée. Je lui écrivis que je comptais l'aller rejoindre; elle se hâta de me répondre pour me détourner de ce projet, sous prétexte qu'elle était incertaine du lieu où l'appelleraient ses affaires. Quelles tristes réflexions ne fis-je point alors sur l'amitié, que la présence attiédit, que l'absence efface, qui ne résiste point au malheur, et encore moins à la postérité! » (170, 171)

Le point de vue interne de René favorise sa situation : Amélie reste donc une énigme. René s'attendait à voir sa sœur, alors qu'Amélie fuit son frère sous un faux prétexte. Ici, René réalise

qu'Amélie prend ses distances sans bien comprendre ses raisons. René interprète le geste d'Amélie comme un repoussoir : ce « je ne pus me défendre » suppose une attaque. Cette Amélie qui jusque-là semblait inoffensive devient pernicieuse et hostile.

Dans *Les Enfants Terribles*, le dédain d'Élisabeth est excessif, on reconnaît son mépris dans son air, son ton, et ses manières à chaque page. Pourtant, ce dédain cache l'amour qu'elle entretient pour son frère. En effet, dédaigner et s'insulter, fait partie du quotidien de la maison. Elle aussi agit par faux-semblant. Elle menace à plusieurs reprises de quitter le cocon fraternel pour aller vivre seule à l'hôtel : « - Et moi je refuse de rester ici. J'habiterai l'hôtel. J'ai une valise prête. J'irai à l'hôtel. Qu'il [Paul] se soigne tout seul ! Je refuse de rester ici. J'ai ma valise. Je refuse de vivre avec ce malotru. » (37) Ce croisement chiasmatique annule toutes tentatives d'aller vivre ailleurs. Plus tard dans le roman, on lit : « Tous les quinze jours, après une scène nocturne, Élisabeth préparait une valise et annonçait qu'elle allait vivre à l'hôtel. » (64) À force de se répéter, ses menaces ne sont plus crédibles.

Amélie et Élisabeth sont aussi manipulatrices : elles exercent leurs actions plus ou moins suspectes sur leurs frères pour les diriger à leur guise. La première fois que René réalise qu'Amélie lui cache quelque chose est lors de son retour de voyage : elle n'est pas là pour l'accueillir. Elle prétexte des affaires. C'est une manipulation plus subtile : elle le fait par son absence. Quant à Élisabeth, elle manipule non seulement les actions à son avantage mais elle sait aussi parler, exagérer, et mentir. L'exemple le plus flagrant est lorsqu'Agathe confesse son amour pour Paul à Élisabeth. La dernière s'arrange pour que Gérard et Agathe se marient, et son plan réussit à la perfection, si bien que Paul ne saura pas l'amour que lui porte Agathe et inversement. Amélie est davantage une sœur-fantôme qui, malgré son absence, exerce un pouvoir tel que René obéira innocemment à sa sœur aînée jusqu'à la fin de sa vie. Élisabeth est

au contraire trop présente. Elle s'impose pour ne laisser aucune place et espace de liberté. Paul devra s'assujettir malgré ses rébellions.

Les sœurs sont également de mauvaise foi : elles demeurent dans l'hypocrisie que ce soit d'un point de vue langagier ou d'un point de vue comportemental. Amélie, par exemple, tombe malade peu après René. René confesse : « En vain je cherchais à découvrir son secret. Quand je l'interrogeais, en la pressant dans les bras, elle me répondait, avec un sourire, *qu'elle était comme moi*, qu'elle ne savait pas ce qu'elle avait. » (L'emphase est la mienne, 181) Trois mois après, Amélie part de la maison fraternelle sans rien dire mais laissant une lettre qui contredit plus ou moins ce qu'elle avançait trois mois auparavant : « Vous me pardonneriez donc de m'être dérobée de chez vous *comme une coupable* [...]. Vous savez, René, que j'ai toujours eu du penchant pour la vie religieuse ; il est temps que je mette à profit les *avertissements du Ciel*. Pourquoi ai-je attendu si tard ! *Dieu m'en punit. J'étais restée pour vous dans le monde...* » (L'emphase est la mienne, 182)

Il semble qu'Amélie se dérobe dans un premier temps en prenant comme excuse le transfert du mal qui ronge René, de surcroît en souriant. Ce sourire ressemble bien plus à une forme de déguisement. En effet, lorsqu'elle écrit sa lettre à René, elle sous-entend avoir eu connaissance de son mal depuis longtemps. Elle dit se sentir « comme une coupable », coupable de quoi exactement ? Cette lettre résonne comme la plainte d'une fautive, qui plus est devant Dieu. En déguisant la réelle raison, Amélie corrompt la nature de ses vrais sentiments. Elle simule et dissimule. La perversion d'Amélie se voit dans la dynamique de la répétition et dans la jouissance de le faire : « [...] je songerai à ces promenades que je faisais avec vous, au milieu des bois, alors que nous croyions retrouver le bruit des mers dans la cime agitée des pins. Aimable compagnon de mon enfance, est-ce que je ne vous verrai plus ? À peine plus âgée que

vous, je vous balançais dans votre berceau ; souvent nous avons dormi ensemble. » (183, 184)

Ainsi, Amélie change continuellement d'identité : elle est mère, sœur, ou sainte. Elle parvient à endosser plusieurs êtres ; son existence est vouée à une multiplication du Soi. Ainsi elle devient presque étrangère à elle-même, elle devient donc suspecte aux yeux de René car le leurre fonctionne uniquement sur l'objet aimé.

Élisabeth est actrice, mannequin, gardienne du trésor, la femme de Michaël puis sa veuve, et finalement, elle devient capitaine de l'hôtel. Élisabeth est un véritable sujet occulté possédant la fourberie aux milles visages. Ces métamorphoses suggèrent un caractère diabolique jusqu'à revêtir l'ubiquité du Diable. Il semblerait également que le goût pour le déguisement indique une recherche constante de l'orgasme. Cependant, le fait de porter un déguisement différent ou de s'assigner un rôle écrase sa sexualité. N'oublions pas qu'Élisabeth est vierge et ce jusqu'à sa mort.

Élisabeth est prête à tout détruire autour d'elle afin de conserver ce qu'elle a de plus cher au monde, son frère. La sœur en tant que Contenant est gardienne de son frère. Elle est Cerbère, voit tout, sent tout, sait tout, et par-dessus tout protège son lot. Quand Agathe menace de lui enlever Paul, « Élisabeth, lourde, légère, volante, comme si son peignoir eût environné ses chevilles du bouillonnement qui indique chez les primitifs les personnages surnaturels, suivait les couloirs, la tête vide. » (97) Elle n'agit plus de manière rationnelle, elle a un seul agenda, celui de conserver et protéger son Contenu. Elle agit machinalement, avec l'instinct de survie, celui de garder l'équilibre Contenant / Contenu.

Elle utilise encore Gérard à sa merci. Avec Gérard de son côté, Élisabeth est au courant de tous les faits et gestes de la maison. Selon le terme foucaldien, elle *quadrille* tous les périmètres de l'Étoile, elle agit comme une « Araignée nocturne, [qui] continuait sa course,

traînant son fil, étoilant son piège de tous les côtés de la nuit, lourde, légère, infatigable. » (101)

Foucault explique :

La modalité enfin : elle implique une coercition ininterrompue, constante, qui veille sur les processus de l'activité plutôt que sur son résultat et elle s'exerce selon une codification qui quadrille au plus près le temps, l'espace, les mouvements. Ces méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité-utilité, c'est cela qu'on peut appeler les « disciplines ». (161)

Il faut donc travailler sans cesse sur les forces de l'individu, il faut exploiter toute son énergie pour qu'il se fatigue, pour qu'il capitule. Le corps de l'araignée se situe en plein cœur de l'Étoile, c'est-à-dire dans la galerie où loge Paul, « ce cul-de-sac auquel on aboutissait toujours. » (88) Paul est ainsi piégé dans une impasse. Il est Contenu de cette araignée. Veuve d'un architecte, Élisabeth travaillera les lieux avec minutie.

Élisabeth est très mécanique, son plan fonctionne parce qu'elle réussit à produire une nouvelle donne dans la maison avec « sa poigne industrielle » (105) ; bien plus, elle réussit à éloigner dans le long terme Agathe et Gérard afin qu'elle puisse jouir seule de la présence de son frère. Elle le soignera, le remettra sur pied. Si « le docteur ne comprenait pas cette rechute d'un mal dont il ne connaissait pas les symptômes » (106), c'est qu'il ignorait le geste immense d'Élisabeth. « Ruses, moins de la grande raison qui travaille jusque dans son sommeil et donne du sens à l'insignifiant, que de l'attentive 'malveillance' qui fait son grain de tout. La discipline est une anatomie politique du détail. » (163)

### 2.3 L'INFIRMITÉ DU MOI ET TOI

La littérature et le mal, selon Georges Bataille, sont inséparables. « Si la littérature s'éloigne du Mal, elle devient vite ennuyeuse », disait-il lors d'un entretien télévisé en 1958, un an après la parution de *La Littérature et le Mal*.<sup>24</sup> C'est dire combien l'hyperactivité du Mal dans la littérature devient un stimulant. Pour Bataille, il s'agit d'un stimulant pour l'écriture mais aussi pour la lecture, comme il le rappelle dans son avant-propos. Toute œuvre glosée puise sa matière dans le Mal : « Le Mal – une forme aigüe du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une 'hypermorale' ». (9) La nature peccamineuse de la littérature a pour dessein de déstabiliser le lecteur, mais aussi de lui céder le rôle de complice « dans la connaissance du Mal ». (9,10) Tout lecteur se laisse commettre l'infraction et se prête au vertige du Mal, inhérent à la littérature. Des auteurs comme Sade, Baudelaire, ou Proust, ont voulu montrer que l'homme est prédisposé au Mal, que la violence et la perversion sont les acolytes de la vie. La littérature de la transgression et de l'interdit autorise, de par sa négation des lois morales, une « communication ». (9) Enfin, Bataille ajoute que cet univers orchestré par le Mal est la plus fidèle représentation de l'enfance : « La littérature, je l'ai, lentement, voulu montrer, c'est l'enfance enfin retrouvée ». (10) C'est-à-dire que les jeux criminels – jugement de *l'hypermoralité* – sont agencés comme des jeux innocents.

Ce rapport entre la littérature et le mal établi par Bataille me semble une approche intéressante dans l'examen de *René* et des *Enfants Terribles*. Ces deux auteurs ont imaginé des

---

<sup>24</sup> L'entretien télévisé est archivé sur le site internet de l'INA : <<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00016133/georges-bataille-a-propos-de-son-livre-la-litterature-et-le-mal.fr.html>> Consulté le 2 février 2017.

enfants malades, et font ainsi de la maladie l'entrée en communication avec le Mal. Il fallait comme objet d'écriture exhiber une infirmité traduisant des symptômes latents au sein d'amours adelphiques. Constamment replié sur le couple, le « moi » ne peut s'en défaire complètement et est conséquemment voué à éclater. Ainsi, la maladie consume le sujet à petit feu : elle alimente un érotisme funèbre. Le feu intérieur qui habite ces frères et sœurs, réservoir de pulsions brûlantes, les fait sombrer dans la mort. Dans un premier temps, je parlerai d'anorexie dans *René* qui présente deux dimensions: premièrement, des protagonistes qui progressivement ne veulent pas se nourrir, et finalement une anorexie langagière. Dans un deuxième temps, on verra que le langage entre Paul et Élisabeth dans *Les Enfants Terribles* est boulimique. Il comprime l'autre en le gavant de mots jusqu'à l'empêcher de respirer. Ici, l'acte de parole a la valeur d'engloutir son interlocuteur et de se l'approprier.

L'infirmité du moi et du toi vient de ce que la communication au sein du toit est radicalement morcelée. Chez Chateaubriand, René et Amélie ne sont pas des sujets parlants. La maladie devient le seul contrat langagier. L'anorexie de la voix dans *René* montre combien le frère et la sœur subissent l'abus de ce toit paternel.

Cependant, l'anorexie de la voix révèle également comment cette prédisposition naturelle à se taire fait violence par rapport à la parole de l'autre dans le couple adelphique. René est, dans la veine kristevienne, « un traducteur incapable, il [l'enfant psychotique] ignore la métaphore ». (53)

Pour Julia Kristeva, celui qui parvient à faire le deuil de la Chose est capable de parler, c'est-à-dire de transposer et de construire des enchaînements. En revanche, le discours de celui qui souffre du deuil sera handicapé.



Le surplus d'affect n'a donc pas d'autre moyen pour se manifester que de produire de nouveaux langages – des enchaînements étranges, des idiolectes, des poétiques. Jusqu'à ce que le poids de la Chose originaire l'emporte, et que toute traductibilité devienne impossible. La mélancolie s'achève alors dans l'asymbolie, la perte de sens : si je ne suis plus capable de traduire ou de métaphoriser, je me tais et je meurs. (54)

« Le poids de la Chose originaire » dans *René* et *Les Enfants Terribles*, c'est le poids du hasard d'être né sous un toit infirme où pères et mères sont morts. Ainsi, ce poids destine ces enfants à répéter cette fatalité et à les conduire dans l'impossibilité de construire un toit différent de celui qui les a mis au monde. Ainsi les dénouements de *René* et des *Enfants Terribles* :

Les trois amis reprirent la route de leurs cabanes : *René marchait en silence* entre le missionnaire qui priait Dieu, et le Sachem aveugle qui cherchait sa route. On dit que, pressé par les deux vieillards, *il retourna chez son épouse, mais sans y trouver le bonheur.* (*René*, l'emphase est la mienne, 200)

Les yeux de Paul s'éteignent. Le fil se casse et *il ne reste de la chambre envolée que l'odeur infecte* et qu'une petite dame sur un refuge, qui rapetisse, qui s'éloigne, qui disparaît. (*Les Enfants Terribles*, l'emphase est la mienne, 124)

Le foyer conjugal et la chambre de Paul et Élisabeth sont des lieux où il n'y a pas de bonheur possible. Soustraits d'emblée aux aventures du dehors, les couples adelphiques se meuvent dans leurs espaces intimes.

La maladie permet une mise en contact plus authentique, c'est-à-dire que le sujet malade se met plus facilement à nu parce qu'il est faible. Le malade, de par sa position, est davantage en mesure de dire les choses, ou tout du moins de les impliquer, puisqu'il vit une épreuve

douloureuse. Le malade mis à nu retient toute l'attention mais aussi toute la tension, d'où la compression de son être.

### 2.3.1 L'anorexie de la parole dans *René*

Le récit de René naît d'un désir commun aux pères adoptifs et spirituels de René, Chactas et le père Souël, de connaître l'histoire de sa vie. En effet, depuis l'arrivée de René dans la tribu des Natchez, René n'a pas parlé, il s'y est même refusé à plusieurs reprises après l'insistance de ses amis. Le début du récit précise qu'en dehors de Chactas et du père Souël, « [René] avait renoncé au commerce des hommes ». (155) Il n'est pas enclin à l'échange ; Chactas et le père Souël doivent déployer des efforts « de discrétion, de douceur et d'autorité » (156) pour le faire parler.

Il dit à ses amis qu'il y a bien un « événement » qui l'a conduit à s'exiler, cependant, il est dit que quelques années plus tard, lorsque René reçoit une lettre d'Europe, « [i]l prit donc jour avec eux, pour leur raconter, *non les aventures de sa vie, puisqu'il n'en avait point éprouvé*, mais les sentiments secrets de son âme ». (L'emphase est la mienne, 156) Cet événement, René ne le prononcera jamais, « je le dois ensevelir dans un éternel oubli » (156). Au contraire, il propose une autre histoire, « les sentiments secrets de son âme » (156), et de ce fait, créé une énigme. Il y a donc une distraction du sens de l'histoire de René originelle même si finalement, il dira tout. Autrement dit, la vérité se situe chez *René* dans l'indicible. René oblige le lecteur à détourner sa vérité et a fortiori le voue à une errance du sens.

Fabienne Bercegol ajoute que dans cette histoire, seul « l'inceste fait surgir du sens là où il n'y en avait pas » (472) et ce sens qui échappe constamment œuvre au « malaise du lecteur ». (471) Ce malaise se ressent, par exemple, dans les formulations de René : le schéma « tantôt... ; tantôt.... » se répète dans la confession de René (159, 164, 175, 181, 188) et manifeste une

impossibilité de se reposer sur aucune alternative proposée. Il a des élans mais ils sont aussitôt annulés, il s'autocensure de ses propres désirs.

*Tantôt j'aurais voulu être un de ces guerriers errant au milieu des vents, des nuages et des fantômes ; tantôt j'enviais jusqu'au sort du pâtre que je voyais réchauffer ses mains à l'humble feu de broussailles qu'il avait allumé au coin d'un bois. J'écoutais ses chants mélancoliques, qui me rappelaient que dans tout pays le *chant* naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur. Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il *manque des cordes* et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs. (L'emphase est la mienne, 175, 176)*

Ce passage illustre l'impuissance de concrétiser ses désirs. En effet, cette succession d'un désir à un autre montre combien il devient inquiétant et déroutant de ne pouvoir se fixer des désirs. Celui qui parvient à s'attacher à un désir n'a pas le cœur nostalgique. En revanche, l'inconstance ou l'instabilité tourmente ici le sujet jusqu'à le faire sombrer dans la maladie. Finalement, cet adverbe « tantôt » en corrélation avec lui-même montre que le sujet désire sans cesse, et que cette position devient inquiétante dès lors qu'elle ne peut reposer que sur soi-même. C'est un véritable dialogue de muets qui s'opère alors. Si Amélie déchiffre immédiatement l'envie de son frère de se suicider dans la lettre qu'il lui envoie, René quant à lui soupçonne qu'Amélie souhaite entrer au couvent pour avoir « conçu une passion pour un homme qu'elle n'osait avouer ». (185)

### **2.3.2 Amélie, un être de fuite**

On ne s'est jamais autorisé, à ma connaissance, à déconstruire le prénom de la sœur de René, Amélie, probablement parce qu'il diffère des vrais prénoms des sœurs de Chateaubriand, Julie et Lucile. Cependant, le prénom de la sœur de René contient toute sa défaillance ontologique.

Ainsi, dans ce texte, Amélie – âme qui lie – « fait la morte ». Elle est un être de fuite que René s'efforce de maintenir en vie.

On sait combien Chateaubriand s'est fasciné pour le mythe de la Sylphide qui pour les Romantiques devient une source d'inspiration. Jean-Marie Roulin, dans son article paru dans *Romantisme* et intitulé « La Sylphide, rêve romantique » (1987) explique les apparitions de la Sylphide dans les œuvres de Chateaubriand, et notamment ses *Mémoires*. La Sylphide a tout d'abord « un caractère insaisissable » (31). Plus on l'approche, plus elle recule : elle représente un idéal féminin qui substitue au manque d'objets féminins réels. Roulin évoque la réalisation de Chateaubriand de ce « génie féminin » (31).

On peut envisager des traces encore naïves de cette référence à Sylphide dans *René*.<sup>25</sup> En effet, en s'appuyant sur l'observation de Roulin qui dit que la Sylphide est « un objet de désir présent dans l'imaginaire, mais se dérochant à toute étreinte » (31), on peut voir dans le personnage d'Amélie, une tendance sylphidique. Amélie est un être fuyant par excellence. L'exemple le plus concret est lorsqu'elle décide de quitter René pour entrer dans les ordres religieux. Avant de rejoindre le monastère, elle décide de s'arrêter au château paternel pour s'y recueillir. René, découvrant la lettre d'Amélie qui lui était adressée et qui expliquait ses intentions religieuses, s'élance à sa poursuite et décide également de s'arrêter en chemin pour revoir le toit paternel. Trop tard, ils se sont manqués. Ne peut-on pas voir dans Amélie ces caractères insaisissables et inaccessibles de la Sylphide ? Dès le début du récit, René apparaît en qualité d'homme marié. Pourtant, René ne peut s'accrocher à aucune femme. La seule à qui il était attaché par des liens consanguins lui échappe.

---

<sup>25</sup> «Jeune, [René] cultivai[t] les Muses» (159).

Il est nécessaire de rappeler qu'Amélie n'est, que par l'intermédiaire de René. Elle n'existe en effet que dans la bouche de son frère. Il la compose comme on le fait pour une création. Certes il y a communication entre le frère et la sœur par le biais de lettres, de gestes, de transferts, mais il n'y a pas de scènes dialoguées.

Finalement, la parole anorexique de René et le corps absent d'Amélie, rejoignent le mythe d'Écho et Narcisse. En effet, Écho se désintègre jusqu'à disparaître. Amélie subit le même sort. La seule lettre qui aurait pu authentifier Amélie est la lettre que René reçoit de la mère supérieure lui annonçant la mort de sa sœur. Amélie se serait battue jusqu'à la mort. Sans doute a-t-elle subi le même sort que ses sœurs et est morte rongée par la maladie contagieuse des sœurs (197). Écho et Amélie représentent d'une part l'image du désir féminin inassouvi, et d'autre part, ces femmes subissent la métamorphose d'un corps en un phénomène : pour Écho, le phénomène éponyme ; pour Amélie, le phénomène est un peu plus complexe. Amélie se métamorphose en être invisible. Elle devient Sylphide. « Ce que Chateaubriand cherche en [la Sylphide], c'est un but vers lequel diriger le mouvement de son désir, mais aussi un objet dans lequel se retrouver amoureuxment lui-même » (179). En d'autres mots, René accouche littéralement d'Amélie dans son récit, comme Sylphide ; ainsi, René donne l'illusion de conversations échangées par le biais de l'écholalie, qui finalement interrompt le monologue par pur sadisme. Le « vous vivrez pour moi » (182) d'Amélie à René revient à dire vous vous aimerez en vous-même.

### **2.3.3 De la ligne à la lignée dans *Les Enfants Terribles***

L'œuvre de Jean Cocteau est douée d'une « feinte simplicité ». Serge Linarès résume ainsi l'univers coctélien: « il ne s'agissait ni plus ni moins que de renouer avec la vertu du simple, autrement dit de retrouver ce qu'il y a de rare dans le commun » (77). Comme Linarès le

souligne, Cocteau parvient à mettre « en balance mesure et démesure » (77), c'est-à-dire qu'il joint paradoxalement la modération et l'excès.

Une autre dichotomie à plus ou moins même valeur se retrouve plus particulièrement dans *Les Enfants Terribles*, l'ordre et le désordre. Ici, ces deux rapports/dispositions se conjuguent dès le début du récit pour finalement annihiler, au travers de gags dramatiques, le couple fraternel.

Ce qui caractérise l'écriture coctélienne, c'est la ligne. Dans *La Difficulté d'être*, Cocteau se propose des réflexions à la manière des *Essais* de Montaigne dont l'une s'intitule « De la ligne ». « La ligne fantôme » (159), selon Cocteau, traverse en réalité tous les points du parcours et génère une certaine cohérence sonnante comme « une note continue que ne perçoivent ni l'oreille ni l'œil » (158). Le continuum de cette ligne garantit la « permanence de la personnalité » (158). La ligne déclenche tout un système de valeurs symboliques et de métaphores. Le dérivatif de la ligne est le fil. Est organisé dans le roman de Cocteau tout un réseau de fils, qui au demeurant déliés, s'étirent pour s'effiloche par la suite, se fourcher et se rompre finalement. Pourtant, cette ligne ou ce fil ne devient pas vide ou squelettique: c'est le devenir de la métaphore filée. La ligne permet d'une part de suivre inconsciemment la trame de l'histoire, et d'autre part, de lire entre les lignes, quand bien même elles ne sont plus à la fin.

Dans *Les Enfants Terribles*, ce qui se développe est la ligne du sang. Comment les personnages du roman vont-ils la suivre ou l'interrompre? Est-ce que Paul et Élisabeth parviennent à se faufiler hors de ses lignes ou sont-ils voués à demeurer enfilés? Du point de vue métaphorique, il est un lieu bien spécifique dans le roman qui matérialise ces questions: le trésor commun aux deux. La paire fraternelle détermine son contenu. Les objets qui s'y trouvent sont « un bric-à-brac de clés anglaises, de tubes d'aspirine, de bagues d'aluminium et de

bigoudis » (25). Il est remarquable que ces objets soient des rouleaux, de forme plus ou moins cylindrique, et que la ligne peut s'y glisser au travers. Dès lors que la photo de Dargelos pénètre ce trésor sacré, la chambre bascule. Cette photo devient alors un objet intrus parmi les autres objets du trésor. Paul commet donc un sacrilège, un acte profanatoire qui dès lors porte atteinte au toit fraternel.

La réflexion des critiques sur la ligne chez Cocteau s'est aussi penchée sur les divers talents de l'auteur à savoir, le conte, le dessin, la peinture, le cinéma, la musique. Je m'intéresserai uniquement aux illustrations de Cocteau. Ma première remarque porte sur la linéarité du dessin: la ligne paraît économe. Cocteau ne représente jamais les volumes, l'espace et les plans. En revanche, le dessin de Cocteau est en fait loin d'être économe: le travail du public est de rapporter à l'examen le vide et le silence d'entre-les-lignes.

#### **2.3.4 Mythes et rites du sujet dans *Les Enfants Terribles***

Selon Pierre Bourdieu, le rite de passage considère un avant et un après. Dès lors qu'un individu subit un rite, la mémoire marque le corps à vie. Le passage à la seconde nature s'appelle la fonction sociale et va, de ce fait, déterminer à plus ou moins longs termes le devenir de cet individu. Avec le rite de passage, on n'est pas, on devient. Aussi, le rite autorise le passage, arbitrairement certes, mais un passage de la transgression par rapport à la première nature. Finalement, ce rite de passage semble nécessaire puisque par cet « acte de magie sociale » et symbolique, l'homme est capable de se découvrir : « deviens ce que tu es ». Qu'en est-il dans le roman *Les Enfants Terribles*?

Paul n'est d'abord pas nommé tout de suite. Il apparaît comme un grotesque et difforme « questionneur » (10) et cherche son bourreau. Puis, la description physique met l'emphasis sur

son infirmité: il claudique parce que son cartable est lourd. Mais dès lors qu'il soulève sa pèlerine, on découvre une toute autre réalité. Il marche avec assurance vers la bataille de boules de neige et plus précisément vers Dargelos.

Puis l'accident. Paul reçoit deux boules de neige. La première lui paralyse la bouche, la deuxième atteint fortement sa poitrine. Qui est ce Dargelos, ce lanceur de neige d'abord, de poivre ensuite, de poison à la fin du roman ? C'est un Apollon pervers; il est une personne inaccessible, dépourvu de compassion, indifférent, contraire à l'autorité. Et pourtant, comme le devine le narrateur : « [Paul] cherchait Dargelos. Il l'aimait. Cet amour le ravageait d'autant plus qu'il précédait la connaissance de l'amour.» (11) Revenons un instant aux conséquences des boules de neige sur le corps de Paul : « Il ouvre la bouche : 'Darg...' ; aussitôt la boule de neige lui frappe la bouche, y pénètre, paralyse les dents.» (11)

Cet épisode en rappelle un autre dans le *Quart Livre* de Rabelais. Les « paroles gelées » qui au contact de la neige se sont glacées réitèrent le problème langagier. Paul est coupé dans son élan sexuel / érotique. Dire le nom de celui qu'il aime est une atteinte qui mérite violence (ce sont des passions maudites). Dargelos devient un quasi-tabou dans la chambre et somnole dans le Trésor. Enfin, Paul est corporellement incapable d'exprimer un amour positif pour Dargelos; il le fera par la maladie.

Quel devenir alors pour Paul? Si ce rite de passage permet à Cocteau de sceller un nœud gordien dès le début de ce roman, elle permet aussi de dégager des personnages, Paul, Gérard, et Dargelos. L'aboutissement d'un rite de passage est foncièrement l'expression de la différence et la naissance d'une personnalité (sociale). Comment cette différence va-t-elle s'exprimer dans la cellule fraternelle et surtout lors de l'intervention de la grande absente de la première scène, la sœur de Paul, Élisabeth? Comment le couple fraternel va vivre cette différence? Et comment



vont-ils la comprimer? Dès le début du roman, on voit que la permanence de la personnalité de Paul n'est pas complète; c'est seulement lors de la description un peu plus tardive d'Élisabeth que le portrait de Paul est achevé. Il faudra dans la suite de mes réflexions expliquer pourquoi le rite de passage tangué vers l'échec du devenir en présence de la sœur en l'occurrence. C'est par le biais de la maladie que s'exprime l'impossibilité de devenir Un, puis Deux, enfin, l'impossibilité d'être.

Paul se retrouve au milieu d'une bataille à laquelle il ne souhaite pas participer. Incapable de se protéger et oubliant de se mettre sur ses gardes, Paul est finalement touché en plein cœur. Il déserte donc le lieu de bataille et rentre chez lui. De soldat déchu, il en devient invalide. Il ne retournera plus à l'école, sur ordre du médecin.

C'est le seul épisode et, de surcroît, le premier du roman où Paul est présenté sans sa sœur, et où d'ailleurs, le lecteur ne sait pas encore qu'il a une sœur. Aussi, peut-on s'interroger sur le choix de l'auteur de le mettre seul en scène, indépendamment de sa sœur. D'abord, cette scène était nécessaire pour introduire toutes les complexités liées au personnage de Paul. Durant tout l'incipit, il est continuellement présenté comme malade. Ensuite, lors de la récré fatale, Paul, placé au cœur d'une situation homosociale, échoue, tout du moins dans sa démonstration manquée de masculinité. Enfin, cet épisode révèle et réveille l'amour de Paul pour Dargelos. Ainsi, ces questions de maladie, d'une déficience masculine, et d'amour préfigurent tous les événements à venir dans le roman. Dans le personnage de la sœur de Paul, Élisabeth, réside tout ce qui encouragera Paul ou le freinera dans ses élans. Maîtresse de la destinée de Paul. Élisabeth détient tout ce que son frère n'a pas : du cran, de l'audace, et du caractère.

### 2.3.5 Élisabeth au poste de vigie<sup>26</sup>

En arrivant donc à l'appartement de Paul, c'est Élisabeth qui ouvre la porte. « Du vestibule obscur on vit d'abord surgir cette blancheur d'Élisabeth et la tache d'un tablier de cuisine trop long pour elle » (19). Puis, plus tard, lorsque le médecin se présente pour examiner le malade, il est précisé : « Un coup de sonnette vint la surprendre. La sonnette s'entendait mal ; on l'avait entourée de linges. C'était le médecin » (25). « Paul dormait. Élisabeth écouta son souffle et le contempla. Une passion violente la poussait aux grimaces, aux caresses. On ne taquine pas un malade qui dort. On l'inspecte » (27). En effet, toutes ces instances soulignent le caractère autoritaire de la sœur ; d'abord, elle porte ce tablier trop court, déjà mentionné auparavant, dont le dessein est de montrer qu'elle sait tout faire, cuisiner, nettoyer, bref, elle s'octroie tous les rôles, dont celui de la mère, qui est malade et alitée. Elle se considère comme la maîtresse de maison et surveille par exemple les gardes malades qui selon elle prennent trop d'initiatives et qu'Élisabeth souhaite donc maîtriser.

Le docteur instaure tout un programme visant à remettre Paul sur pied tout en écartant toutes interventions d'Élisabeth. Voici comment le docteur organise le bon fonctionnement de la maison, avant même que la mère meure : “J’enverrai dès demain deux gardes qui se relayeront et qui s’occuperont du ménage. Elles achèteront le nécessaire et tu [Élisabeth] surveilleras l’équipe.” (27) Le diagnostic du docteur est irrévocable concernant le cas de Paul : “Il n’est plus question qu’il retourne en classe. Repos, repos, et repos. [...] Tu [Élisabeth] es une grande fille; je compte sur toi.” (26)

---

<sup>26</sup> Je choisis ce terme de vigie car il exprime deux sens qui se conjuguent très bien dans le rôle d'Élisabeth: gardien et surveillant et d'autre part, la vigie est le poste d'observation dans un bateau. Lorsque que Cocteau écrit ce passage, il pense au “Bateau Ivre” de Rimbaud.

Élisabeth, inquiète de l'état de son frère ("Elle s'angoisse", 27), ne se gêne pourtant pas de déranger son frère qui essaie de dormir:

Paul dormait. Élisabeth écouta son souffle et le contempla. Une passion violente la poussait aux grimaces, aux caresses. On ne taquine pas un malade qui dort. On l'inspecte.  
[...]

- Mon chéri!

Elle le réveille.

- Hein! Quoi?

Il s'étire. Il voit une figure hagarde.

- Qu'est-ce que tu as, tu deviens folle?

- Moi!

- Oui, toi. Quelle raseuse! Tu ne veux pas laisser les autres dormir?

- Les autres! Je pourrais dormir aussi, mais moi je veille, moi je te donne à manger, moi j'écoute ton bruit. (27)

Cette scène résume en quelques mots le caractère du couple fraternel. D'un côté, Paul semble être le plus lucide des deux. Sa réaction à son réveil inopiné montre combien il est conscient du problème comportemental de sa sœur. Ses répliques sont logiques et cohérentes : on ne perturbe pas un malade qui dort. De l'autre côté, Élisabeth se révèle malsaine : elle présente un danger potentiel pour l'équilibre moral et physique de son frère. L'attitude oxymorique qu'elle a lorsqu'elle inspecte son frère, qui consiste d'abord à des grimaces puis à des caresses, signale les deux faces de sa personnalité. Lorsque Paul se réveille, il lui attribue deux adjectifs : « hagarde » et « folle ».

### 2.3.6 La boulimie langagière : les insultes

Si le couple adelphique dans René s'enferme dans un silence excessif, les insultes sont la forme d'expression privilégiée dans *Les Enfants Terribles*. Le roman s'étale approximativement sur quatre années. Du début à la fin, les enfants ont été et restent des enfants. Sans autorité parentale, sans scolarisation, le temps s'arrête pour eux et leur langage n'évolue pas.

En effet, les seuls insulteurs dans le roman sont Paul et Élisabeth. Quant à Gérard, il en est victime ou alors toujours pris à témoin. Le couple adelphique n'insulte jamais les adultes ni les fiancés, Michaël, et Agathe. Voici un exemple où Élisabeth joue à la Maman : « Elle lui avait souvent répété : 'Paul, ton menton !' comme les mères : 'Tiens-toi droit !' ou 'Mets tes mains sur la table'. » (45) On notera curieusement les impératifs de bonnes manières alors que ce couple adelphique n'a que faire des bienséances.

Dans le roman, il n'y a personne pour les sanctionner. Mariette aurait pu le faire mais : « Cette Bretonne inculte déchiffraient les hiéroglyphes de l'enfance. [...] Mariette, simple comme la simplicité, devinait l'invisible. Elle évoluait à l'aise dans ce climat enfantin. Elle ne cherchait pas outre. » (41) Insulter n'est donc plus une transgression, l'insulte devient la langue courante. Aussi, l'insulte rituelle est une joute verbale. L'insulte peut être drôle, piquante, et inventive.

Société secrète, le narrateur nous dit à deux reprises que l'on ne pourra en vain pénétrer le langage fraternel : d'abord « Gérard se taisait. Il connaissait le style passionnel du frère et de la sœur, leur vocabulaire de collégiens, leur tension jamais relâchée. » (20) ; ensuite expliqué dans une parenthèse « (dans le dialecte fraternel, *être parti* signifiait l'état provoqué par le jeu ; on disait *je vais partir, je pars, je suis parti*. Déranger le joueur parti constituait une faute sans excuse.) » (24) Ces jeunes adolescents jouent avec le feu, jouent à l'extrême. « Partir » s'associe

à la mort, ainsi, en décrivant Paul, Cocteau nous dit qu'« Il faisait plus que se coucher, il s'embaumait ; il s'entourait de bandelettes, de nourritures, de bibelots sacrés ; il partait chez les ombres. » (56)

Certes les enfants s'insultent continuellement mais ils connaissent aussi la politesse. Par exemple, la première scène du roman montre que Paul est capable de tenir un langage sans insultes. Ou encore, durant le voyage à la mer, les enfants prétendent être des enfants modèles à la Comtesse de Ségur devant l'oncle de Gérard:

En effet, au lieu des diables qu'il redoutait, l'oncle s'émerveilla de natures si sages.

Élisabeth faisait du charme :

- Vous savez, minaudait-elle, mon jeune frère est un peu timide...

- Garce ! marmottait Paul entre ses dents.

Mais, sauf ce *garce* entendu par l'oreille attentive de Gérard, le jeune frère garda la bouche close. (44)

Élisabeth minaude, Paul marmotte, et Gérard les surveille. On voit encore une fois dans cette scène la capacité d'Élisabeth de se travestir en un rien de temps, cette actrice déchue. Ainsi, lorsque les enfants deviennent ce qu'ils ne sont pas, c'est-à-dire polis et respectueux, cela tourne à l'humour et un autre langage, celui-là invisible aux adultes, est inauguré: « Élisabeth [...] inaugura un régime de coups de pied. Les coups de pied continuèrent le lendemain, à table. Au-dessus de la table, l'oncle ne recevait que des sourires. Au-dessous se menait une guerre sournoise. Cette guerre des pieds et des coudes n'était pas le seul motif d'une transformation progressive. Le charme des enfants agissait. » (47) S'ensuit la scène des grimaces à table. Le bon vieil oncle bourgeois ne s'aperçoit de rien. Tout ce qui l'intéresse c'est le dessus, la surface ; il ne cherche pas à en savoir plus, tout comme le docteur de famille.

Gérard a un peu cette fonction de punching-ball. On fait ce que l'on veut du petit bourgeois. Lui veut être accepté et il est en même temps fasciné par ces bêtes de cirque. Ils sont charmants et Gérard tombe amoureux de ce couple. Les insultes, contrairement à Paul et Élisabeth le blessent car il réalise qu'il est amoureux d'Élisabeth. Il ne rétorque jamais. Il est là pourtant pris entre les deux : par exemple, en présence de Paul, voici comment Élisabeth s'exprime, « - *Tu comprends Gérard*, répétait-elle, Paul est libre et, du reste, il est incapable, il est nul, c'est un âne, un demeuré. Il faut que je m'en sorte toute seule. Du reste, que deviendrait-il, si je ne travaillais pas ? Je travaillerai, je trouverai une place. Il le faut. » (L'emphase est la mienne, 65) Gérard n'a pas son mot à dire, elle le sait très bien et lui aussi. En revanche, passer par quelqu'un d'autre, en la présence de Paul, en utilisant la troisième personne du singulier, c'est doublement insulter Paul. Cet effet de boules de neige/insultes est récurrent dans le roman (37, 59).

Nous l'avons dit, Paul et Élisabeth sont les premiers insultés. C'est bien souvent Élisabeth qui soutire les insultes de la bouche de Paul. Lui ne demande qu'à se reposer, n'oublions pas que Paul est un rêveur, enclin au somnambulisme, et surtout « questionneur » (10). Elle le gêne et l'interrompt sans cesse. Il est « idiot », « malotru », « type », « grande bringue », « misérable », « atroce », « sale bête », « ignoble », « incapable », « nul », « âne », « demeuré », « pauvre gosse », et « infirme ». Il manque donc d'intelligence et de capacité, est un arriéré mental, grossier, monstrueux, malade dans les deux sens du terme (i.e. infirme et fou), et finalement une grande femme mal bâtie. Voici encore une manière d'émasculer son frère et de le rabaisser à la condition féminine. En d'autres mots, il est, selon Élisabeth, une femmelette. Elle le compresse tellement qu'elle le rend faible et sans énergie. Disons qu'à la mort de la mère,

le régime d'insultes sera une partie de la stratégie d'Élisabeth pour qu'il ne devienne pas ce que l'on appelle le chef de maison, le maître des lieux.

Quant à Élisabeth, elle sera quand même largement insultée par son frère : elle est une « sale typesse », « folle », « raseuse », « idiote », « garce », « ordure », « forcenée », infecte », « grue », « pauvre fille », « épouvantail », « immariable », « laide », « la reine des idiotes », et « sale monstre. » Elle est donc représentée comme une folle hystérique, corrompue, débauchée et prostituée, excitant le dégoût, ennuyeuse, incapable de faire le bonheur d'un homme, un monstre sans figure humaine puisqu'elle est rabaissée à être un épouvantail, celui qui attire et invite les corbeaux noirs de la mort. Elle est finalement « raseuse », ce qui va de pair encore une fois avec cette idée d'émascation de Paul. Comme si c'était son dessein de couper les testicules de son frère, et que celui-ci le comprenne très bien et se moque d'elle.

Ces enfants qui s'insultent sans arrêt ne savent pas se dire qu'ils s'aiment. Pourtant, nous comme le narrateur les percevons comme complices. La litote touche essentiellement au domaine de l'ironie, de la plaisanterie, ou de la désillusion. Elle peut être aussi dramatique et théâtrale. Ainsi, lorsque le docteur examine Paul au début du roman, Élisabeth se révèle inquiète : « Élisabeth essaya de jouer au jeu. C'était impossible. Son cœur battait. Pour elle comme pour Gérard la suite de la bataille de boules de neige cessait d'appartenir à leur légende. Le médecin la restituait dans un monde sévère où la crainte existe, où les personnes ont la fièvre et attrapent la mort. » (26) Elle s'adresse alors à Paul : « Mon chéri ! ». Et lui de répondre : « Qu'est-ce que tu as, tu deviens folle ? [...] Quelle raseuse ! » (27) Voilà un exemple de litote de la part de Paul qui ne peut retourner une gentillesse envers sa sœur. Ce serait échouer, ce serait tendre la victoire dans les mains d'Élisabeth, enfin, ce serait abdiquer.

## 2.4 LE BROUILLAGE DES FRONTIÈRES ENTRE MASCULIN ET FÉMININ

### 2.4.1 René, texte queer

Depuis les années 1990, on commence à comprendre que le genre est un construit culturel et non pas un fait naturel. Le développement d'un regard queer sur les relations affectives et sexuelles est avant tout une possibilité de repenser les identités en dehors des cadres normatifs d'une société envisageant la sexuation comme constitutive d'un binaire – masculin et féminin. « 'Queer' has the virtue of offering, in the context of academic inquiry into gender identity and sexual identity, a relatively novel term that connotes etymologically a crossing of the boundaries but that refers to nothing in particular, thus leaving the question of its denotations open to context and revision. »<sup>27</sup> Annamarie Jagose lie l'identité au mythe et, en se référant à Roland Barthes, elle dit que « our understanding of ourselves as coherent, unified, and self-determining subjects is an effect of those representational codes commonly used to describe the self and through which, consequently, identities comes to be understood. » (78) *Queer* met toujours en scène une identité en construction, un lieu permanent de devenir. Jagose continue sur l'idée de cette identité étant sans cesse en formation : « Identity, then, is an effect of identification with and against others : being ongoing, and always incomplete, it is a process rather than a property. » (79) Comme nous l'avons dit dans notre introduction, il faut penser au *queer* comme élasticité, multiple, possibilités et potentiel.

Depuis quelques années, une nouvelle lecture de *René* voit le jour : de faire de *René* un texte *queer*. George Rousseau et Caroline Warman ont publié un article dans *A Journal of*

---

<sup>27</sup> Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. University of California Press: 2008, p. 35.



*Lesbian and Gay Studies* intitulé « Made From the Stuff of Saints, Chateaubriand's *René* and Custine's Search for a Homosexual Identity » (2001). Cet article m'a d'abord dérangée, et ce dès la lecture du titre et de l'épigraphe emprunté à James Creech que je cite ici : « Putting homosexuality back into its rightful place, reimagining the text from which it has been censored, within which it has only been allowed an encrypted and ciphered status, or out of which it has been abstracted, is a literary criticism in the fullest sense. » Les auteurs de l'article s'appuient sur cet épigraphe qui reste ambigu quant à sa relation entre le texte de *René* et cette tentative de vouloir replacer un texte dans un contexte d'homosexualité. Il semblerait que les auteurs de l'article souhaitent réapproprier le texte de *René* pour l'inviter dans la veine de *gender studies*. L'article raconte combien l'influence de *René* a joué sur le Marquis de Custine (1790-1857). D'abord, Custine connaissait bien Chateaubriand qui était l'amant de sa mère. Custine rapporte dans sa correspondance avec La Grange son penchant pour *René*. Ainsi :

Malgré les efforts que j'ai faits pour me soustraire à son empire, malgré de longues absences, malgré ses propres conseils et le soin qu'il a pris lui-même d'effacer en moi les premières impressions qu'il y avait produites, et dont il craignait la vivacité, je reconnais, à chaque occasion, dans mon cœur inquiet, l'écho des sentiments et des paroles de *René*, et je ne puis me rapprocher de son auteur sans m'efforcer de tout ce que je trouve en moi d'analogue à sa tristesse innée. (14)

Custine déclare donc que sa tristesse est équivalente à celle de René / Chateaubriand. Si tristesse commune il y a, elle est bien différente. La tristesse de Chateaubriand est liée à l'Histoire. La mélancolie dont il souffre rappelle l'objet tant désiré mais manquant à présent, la France de l'Ancien régime. Chateaubriand est pris dans un monde qui n'est plus et qui n'est pas encore. La

tristesse de Custine n'a rien d'analogue à celle de René / Chateaubriand. Lisons le passage suivant, tirée d'une autre lettre de Custine à son ami La Grange :

Depuis que je suis au monde, mon être est une énigme qu'aucun cœur n'a devinée, qu'aucun esprit n'a pénétrée, et que je ne puis expliquer moins que personne... Je vis comme un torrent, qui, au lieu de remplir son lit, creuse un abîme à sa source et s'y précipite en tourbillon. Je suis voué à une tristesse innée, qui vient sans doute des contradictions de ma nature. Je suis violent et inactif, j'ai l'âme passionnée et paresseuse ; avide de tout, je demeure indifférent à tout, inactif à regret, et cependant, ennemi de tout effort. La vie pour moi n'est qu'un songe, et mes jours ne sont marqués que par la perte des illusions... Mon plus grand mal, c'est de n'avoir jamais aimé comme j'étais capable de le faire, comme je sens que je le suis encore.

... Trouver un homme auquel on puisse se faire connaître sans cesser d'être obscur me paraît le bonheur même. On ne peut jamais que se laisser deviner ; s'expliquer est impossible. (14, 15)

De par cette citation, il est indéniable de dire que Custine s'est totalement approprié le texte de *René*. Ce passage répète quasiment le récit de René. Certes, il est intéressant de voir à quel point le roman de Chateaubriand a joué un rôle dans la vie d'un contemporain. Revenons-en à la tristesse innée de Custine : elle est indubitablement liée à son identité sexuelle. René réclame une Ève, Custine réclame un homme. Par ailleurs, les auteurs de l'article ne le disent pas : « [...] Custine's story is preeminently one of triumph, despite the early setbacks and scandals, [...] because he had the good fortune textually to locate his René persona and *derive a meaningful identity from it* [...]. (L'emphase est la mienne, 21) Cependant, inscrire René et homosexualité dans la même phrase, le titre d'abord, c'est offrir, involontairement peut-être, un lieu, une

proposition. Si cet article est insuffisant, c'est que j'aurais souhaité que les auteurs mettent en avant la sexualité de René lui-même, ce que l'on apprend d'elle en lisant *Les Natchez*, puis *René*. C'est ce que je propose de faire dans les pages suivantes.

#### **2.4.2 René efféminé ?**

Jean Boorsch examine les notions de mouvements et d'inaction, de pause voire de paralysie dans *René*. René est tantôt un voyageur qui ne se lasse pas d'explorer les ruines du passé, tantôt il ne peut sortir de son atonie. Boorsch remarque l'importance et la récurrence du verbe s'asseoir dans le roman, et remet en question la notion de héros romantique car René est « deeply immersed in his thoughts or lost in contemplation, while seated in a harmonious pose, preferably, but not necessarily, on very jagged rocks. » (76) René est loin d'être un héros (actif), et ce pour plusieurs raisons.

D'abord, il dira sa confession assis s'appuyant sur un arbre. De même, lors de ses voyages, il fera souvent des pauses, ainsi « assis sur la bouche d'un volcan ». (168) Ce héros est plus souvent assis et couché que debout. Pris d'un mal mélancolique, il n'a ni énergie, ni motivation. Après le retour de ses voyages, il est incapable de prendre des décisions le concernant. Il est dans *Les Natchez* : « Personnage immobile au milieu de tant de personnages en mouvement [...]. » (207)

Aussi, dès la première ligne du roman, nous comprenons qu'il est un sujet de soumission : « En arrivant chez les Natchez, René avait été obligé de prendre une épouse [...]. » (155) Il n'objecte pas, ne rechigne pas, obéit à tout ce qu'on lui demande : il est docile. Il n'est pas actif dans le sens qu'il ne produit pas d'actions volontaires. Dans *Les Natchez*, on lit :

Personnage immobile au milieu de tant de personnages en mouvement ;  
centre de mille passions qu'il ne partageait point ; objet de toutes les  
pensées par des raisons diverses ; le frère d'Amélie devenait la cause  
invisible de tout : aimer et souffrir était la double fatalité qu'il imposait à  
quiconque s'approchait de sa personne. (207)

Il génère certes des actions autour de lui, mais lui, reste totalement blême. Il faut tout de même  
ajouter qu'on le marie comme on le faisait à l'époque avec les jeunes filles.

Dans un article intitulé « *Cherchez la femme : Male Malady and Narrative Politics in the French Romantic Novel* », l'auteure Margaret Waller va plus loin : « Although the male hero is incapable of social production, the plot revolves around his inability to carry on society's reproduction. Several novels go so far as to literalize their protagonists' disempowerment as a problem of sexual impotence. [...] Attention centers on their failed relationship to with women. »<sup>28</sup> (141) C'est ce qui se passe avec René.

Il faut revenir aux *Natchez* pour comprendre combien sa vie sexuelle est caduque. Dans *René*, nous savons tout simplement qu'il est marié mais nous ne connaissons pas l'identité de cette femme ni comment la relation s'épanouit ou pas. En revanche, dans *Les Natchez*, nous apprenons rapidement que ce mariage est davantage un mariage d'honneur qu'un mariage d'amour. En effet, Outougamiz, frère de Céluta et future épouse de René, a sauvé la vie à ce dernier. Il est précisé dans *Les Natchez* que René a tué sans le savoir des femelles de castor, violant ainsi un grand interdit. Les Natchez et les Illinois se mettent en guerre. Très vite pourtant, René est appréhendé : « En peu de temps l'ouvrage se consomme, et le frère d'Amélie, dépouillé par les sacrificateurs, est attaché au pilier du sacrifice. » Peu avant de partir en guerre, René et

---

<sup>28</sup> Waller parle de Chateaubriand, mais aussi de Senancour, Constant, Stendhal, Sainte-Beuve, Balzac, et Musset.

Outougamiz avait pris le pacte de l'amitié, ils deviennent donc frères de cœur. Outougamiz le sauve in extremis. (211) De même, René est blessé, « ses blessures le rendent boiteux et pesant ; sa main percée d'une flèche ne peut lever la hache, et presque à chaque pas il va mesurer la terre. » (211) Incapable de poursuivre son chemin à pied, Outougamiz se charge de René et le protège au nom de leur pacte d'amitié. « Outougamiz charge le frère d'Amélie sur ses épaules : le fardeau sacré semble lui avoir donné des ailes : le frère de Céluta glisse sur la pointe des herbes ; on n'entend ni bruit de ses pas, ni le murmure de son haleine. D'une main il retient son ami, de l'autre il frappe et combat. » (211) Nous avons là deux types d'hommes, d'un côté un homme blessé qui se lamentera jusqu'à son retour à la tribu des Natchez et qui est donc une victime de guerre, de l'autre, Outougamiz, agissant en héros, possédant presque un pouvoir surnaturel, bref performant une masculinité différente de celle de René. Homme fort et viril, Outougamiz est capable de combattre avec une main et de protéger son ami avec l'autre. Frêle et plaintif, René performe une masculinité plus efféminée.

Il est coutume dans les tribus indiennes d'épouser une jeune femme. Voici d'abord la description de Céluta : « Une jeune fille parut à l'entrée de la cabane. Sa taille, fine et déliée, tenait à la fois de l'élégance du palmier et de la faiblesse du roseau. » (74) Céluta est tombée très vite sous le charme de René. Chateaubriand se plaît à décrire les rougeurs, les agitations, les embarras de Céluta en présence de René : « elle se tint debout fort agitée devant l'étranger » (83) Ou encore : « [René] fit un mouvement, et Céluta, levant la tête, découvrit l'étranger à travers la feuillée. La pudeur monta au front de la fille des Natchez, et ses joues se colorèrent [...]. » (87) Malheureusement pour Céluta, c'est une passion à sens unique, le héros maudit se marie sur un malentendu. Céluta est une mal-aimée, elle est sensualité féminine, elle montre le passage de la jeune fille qui s'éveille à l'amour. Le malheur veut qu'elle devienne une femme de désir au

moment où René s'obstine à rester un héros de non-désir. Chateaubriand ne censure pas le désir de Céluta et ce pour montrer l'absence de réciprocité ainsi que la sécheresse, la froideur, et la cruauté de René si bien que la seule image prédominante est celle du sadisme à imaginer cette femme malheureuse : René écrit une lettre à Céluta, on lit,

Un grand malheur m'a frappé dans ma première jeunesse ; ce malheur m'a fait tel que vous m'avez vu. J'ai été aimé, trop aimé : l'ange qui m'environna de sa tendresse mystérieuse ferma pour jamais, sans les tarir, les sources de mon existence. Tout amour me fit horreur : un modèle de femme était devant moi, dont rien ne pouvait approcher ; intérieurement consumé de passions, par un contraste inexplicable je suis demeuré glacé sous la main du malheur. (412)

Plus loin, dans la même lettre : « Je suppose, Céluta, que le cœur de René s'ouvre maintenant devant toi : vois-tu le monde extraordinaire qu'il renferme ? Il sort de ce cœur des flammes qui manquent d'aliment, qui dévoreraient toi-même. Prends garde, femme de vertu ! Recule devant cet abîme : laisse le dans mon sein ! » (413) Finalement, Céluta ne parviendra pas à lui faire oublier cette mystérieuse Amélie dont le souvenir semble bloquer chez lui tout désir.

Waller conclut alors :

If the hero is unable to be a man in a man's world, the reason is in part that, according to the novel's premises and early nineteenth-century notions of gender difference, he is like a woman. Whether feminine by nature or feminized by association, he is indecisive to the point of paralysis, finding himself trapped in situations of emotional bondage more common to women characters than to men. René, for example, is his

sister's soul mate – sensitive, subject to constant vacillation, and  
continually subjected to the will of others. (142)

Elle termine son argument par « Each of the male protagonists finds himself tied, inextricably, to a woman. » (142) À plusieurs reprises, nous nous sommes penchés sur la périphrase « le frère d'Amélie ». Il faut dire que cette périphrase résume si bien le binôme Contenu / Contenant. Cette périphrase est en concurrence avec le nom de René, car en dépit de son nom, René est ironiquement appelé à ne jamais renaître. Il reste prisonnier de l'identité que lui a façonné son passé. Il ne se définit plus que par son lien avec sa sœur, que c'est en quelque sorte son seul titre d'existence, si bien que l'on devine tout de suite qu'il ne pourra pas se délivrer d'un attachement qui le rive à son passé, mais qui est aussi la seule assise de son être, sa seule identité. Il faut ajouter que dans le cadre de l'épopée indienne, *Les Natchez*, cette périphrase reste vide de sens, parce qu'elle renvoie à un personnage inconnu. En cela, elle constitue une énigme signalant la présence d'un secret.

Waller nous en dit plus sur le point de vue de Chateaubriand sur les femmes. « Chateaubriand explicitly describes *the mal du siècle* as a symptom of modern man's insidious feminization. » (142) Elle continue en expliquant que Chateaubriand voyait la femme comme n'appartenant pas aux activités politiques et sociales, sportives, et à la guerre. Elle cite Chateaubriand : « ils n'étaient pas enclins aux exagérations, aux espérances, aux craintes sans objet, à la mobilité des idées et des sentiments, à la perpétuelle inconstance, qui n'est qu'un dégoût constant : dispositions que nous acquérons dans la société intime des femmes. » (143) En d'autres mots, la femme est contagieuse, elle contamine tous les domaines de l'homme. D'autant plus qu'il y a une réelle fissure dans la famille de René : d'un côté, il y a le père et le fils aîné, de l'autre René et sa sœur Amélie. « Socially emasculated, psychologically feminine, and female-

identified, Chateaubriand's hero is triply feminized. » (144) C'est Amélie qui sauve notre héros de la tentation de suicide. Les rôles sont inversés. Lui ne parviendra pas à sauver sa sœur, à l'empêcher d'entrer au couvent. Waller conclut son argument en disant que la diatribe du Père Souël ainsi que celle plus tendre de Chactas le ramène à renforcer le commerce avec les femmes : « The commonest path of all and the one René is obliged to take as his secular form of penance is the regulation of male sexuality through compulsory commerce with women. » (147) Nous verrons qu'à sa mort, René ne s'adaptera pas aux normes sociales.

Au-delà d'être efféminé, René est un personnage *queer*, oscillant entre masculin et féminin. Comme le souligne David Halperin, « Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. There is nothing in particular to which it necessarily refers. It is an identity without an essence. 'Queer' then, demarcates not a positivity but a positionality vis-à-vis the normative. »<sup>29</sup> C'est un personnage qui ne s'aligne pas avec une catégorie identitaire déterminante. Il est ni masculin, ni féminin. Il est élastique et s'inscrit dans une zone de possibilité.

### 2.4.3 La sainte Amélie

Selon Freud, tout individu naît bisexuel, il introduit très tôt dans ces travaux la bisexualité innée. C'est le mythe de l'androgynie naturelle exposée dans *Le Banquet* de Platon qui permettra de faire passer l'idée de bisexualité de la physiologie à la psychologie. Freud s'exprime ainsi : « Un certain degré d'hermaphrodisme anatomique appartient en effet à la norme ; chez tout individu

---

<sup>29</sup> Halperin, David. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Oxford University Press: 1997, p. 62.



mâle ou femelle normalement constitué, on trouve des vestiges de l'appareil de l'autre sexe. »<sup>30</sup>  
La conception qui en découle est celle d'une « disposition bisexuelle originelle qui se modifie au cours de l'évolution en conservant quelques menus restes du sexe atrophié. »<sup>31</sup>

Aujourd'hui, on parle de *female masculinity*. Ce concept s'allie avec la bisexualité innée de Freud. Il s'agit de considérer les traits masculins chez la femme, comme s'il y avait encore une trace. Comme l'explique Reeser, « Masculinity inscribed on the female body is not simply male masculinity transposed, however, but should be viewed as another type of masculinity that may nonetheless have connections to male masculinity. » (132) En d'autres termes, Reeser évoque la fluidité du *gender* ainsi que la « threat that men will lose their *supposedly* natural hold on masculinity if women do not take flak for breaking out of their assigned gender. » (L'emphase est la mienne, 132) Il n'y a donc pas de masculinité naturelle ni de féminité naturelle. Il n'y a pas d'imitation de l'autre sexe.

Comment cela s'applique-t-il au personnage d'Amélie ? En allant volontairement au couvent pour prendre ses vœux, Amélie rejette sa féminité. En effet, avant de se rendre au couvent, on peut dire qu'elle était femme puisqu'elle aimait un homme, son frère. L'inceste étant un tabou social et culturel, elle décide de devenir religieuse. En quelque sorte, elle s'auto-punit d'avoir une « criminelle passion » pour son frère. (191) Elle se rend donc au couvent pour une mauvaise raison : se repentir de son péché. C'est une forme d'exil extrême qu'elle entreprend.

Au-delà de ce conflit intérieur qui la ronge, Amélie refuse aussi sa féminité d'un point de vue sociétal, c'est-à-dire qu' « [Amélie], in spite of being sexually attracted to men, reject the heterosexual prescriptions – marriage, household and motherhood – and associate

---

<sup>30</sup> Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Gallimard, Paris: 1905, p. 215.

<sup>31</sup> Ibid.

heterosexuality with an alienation of their agency as free-thinking [subject]. »<sup>32</sup> L'échec de l'hétérosexualité n'est pas un manque de désir entre la femme et l'homme, mais est néanmoins l'échec d'un contrat social. L'histoire d'Amélie doit être lue comme une histoire d'amour impossible où elle ne peut même jouir dans l'intimité qu'elle a avec son frère. Souvenons-nous : « L'hiver finissait, lorsque je m'aperçus qu'Amélie perdait le repos et la santé qu'elle commençait à me rendre. Elle maigrissait ; ses yeux se creusaient ; sa démarche était languissante, et sa voix troublée. Un jour, je la surpris tout en larmes au pied d'un crucifix. » (180, 181) C'est le passage de la désintégration féminine, elle meurt ici en tant que femme :

Le monde, la solitude, mon absence, ma présence, la nuit, le jour, tout  
l'alarmait. D'involontaires soupirs venaient expirer sur ses lèvres : tantôt  
elle soutenait, sans se fatiguer, une longue course ; tantôt elle se traînait à  
peine ; elle prenait et laissait son ouvrage, ouvrait un livre sans pouvoir  
lire, commençait une phrase qu'elle n'achevait pas, fondait tout à coup en  
pleurs, et se retirait pour prier. (181)

Elle tente tant bien que mal de résister, elle se force même à continuer à vivre en tant que femme mais elle peine de plus en plus à performer sa féminité. Elle se meurt petit à petit vivant dans le péché. Pour se sauver, elle opte pour la fuite. Cela ne veut pas dire qu'elle devient masculine. Comme Reeser l'explique en se référant aux femmes de pouvoir, « As power is so closely linked to masculinity that it may appear as inherently masculine, women who have high or visible government positions [...] might be particularly linked to female masculinity. But precisely because there is no normal or inherent link between masculinity and power, *there is no reason that a woman with or in power must be considered masculine.* » (L'emphase est la mienne, 133)

---

<sup>32</sup> Foerster, Maxime. French Romanticism and the Reinvention of Love. Dissertation, University of Michigan, 2012, p. 23.

Comme nous l'avons déjà expliqué dans l'introduction, Amélie en tant que Contenu compresse son petit frère, Contenant. C'est donc Amélie qui détient un certain pouvoir et une influence directe sur René.

Amélie est un personnage *queer* n'ayant pas d'identité fixe. Elle passe de femme à amante à religieuse, rejoint une communauté de sœurs où elle meurt en tant que femme puisqu'entièrement dédiée à Dieu. Elle devient asexuée. Elle n'est ni féminine ni masculine, son identité est élastique. Jagose conclut ainsi : « Demonstrating the impossibility of any 'natural' sexuality, it calls into question even such apparently unproblematic terms as 'man' and 'woman'. » (3) Certes elle aime son frère mais son hétérosexualité est troublée.

#### **2.4.4 Paul sous l'empire de Dargelos**

À la cité Monthiers (premier chapitre du roman des *Enfants Terribles*) s'élabore une « machine de guerre » comme le dit Cocteau dans le film de Melville (1950) : une bataille féroce de boules de neige. C'est à ce moment que nous sont présentés Paul et Dargelos. D'un côté, Paul est un personnage plutôt mélancolique : « Le questionneur avait une figure pâle, des yeux tristes. Ce devaient être des yeux d'infirme [...]. Il abandonna la serviette et cessa d'être infirme, mais ses yeux restèrent pareils. » (10) De l'autre, Dargelos est le personnage viril du roman : « Dargelos était le coq du collège. Il goûtait ceux qui le bravaient ou le secondaient. Or, chaque fois que l'élève pâle se trouvait en face ces cheveux tordus, des genoux blessés, de la veste aux poches intrigantes, il perdait la tête. » (11) Ce leader teste les collégiens autour de lui, il n'a peur de personne, et surtout, il n'a pas peur de se battre. Ces cheveux désordonnés et ces genoux blessés en attestent. Dans cette description, il y a déjà quelque chose d'extraordinaire chez Dargelos : « il

goûtait ». Invincible, Dargelos se délecte de ces bagarres. C'est là qu'il excelle, en contraste avec Paul, l'élève pâle.

En effet, Paul lui voue un culte parce que, comme nous l'enseigne le narrateur, il aime Dargelos : « Il cherchait Dargelos. Il l'aimait. Cet amour le ravageait d'autant plus qu'il précédait la connaissance de l'amour. C'était un mal vague, intense, contre lequel il n'existe aucun remède, un désir chaste sans sexe et sans but. » (11) Paul en souffre. Rappelons la citation précédente, « il perdait la tête » devant Dargelos. C'est comme si Paul cherchait son contraire pour se compléter. Il veut être sous l'aile de Dargelos, bien souvent confondu avec un ange. Toujours suspendu, Dargelos frappe de haut – on le voit surtout dans le film : « Il devine Dargelos sur une espèce d'estrade, le bras retombé, stupide, dans un éclairage surnaturel. » (12) ou encore « [...] Dargelos [...] grimpa debout sur une chaise par un réflexe de défense contre on ne sait quelle écluse qui s'ouvre, quelle brutale inondation. » (32) Dargelos veut être plus grand que les adultes, c'est peut-être pour cela aussi que les professeurs l'adoraient (12).

De retour chez lui après la fatale boule de neige atteinte à la poitrine, Paul s'affaiblit de plus en plus. Le docteur l'interdit de retourner à l'école et Paul, apprenant cette nouvelle, pleure d'un chagrin d'amour. Il ne reverra plus Dargelos. Gérard, quelques jours plus tard, lui annonce que Dargelos s'est fait renvoyé du collège pour avoir lancé du poivre au principal. Paul s'exclame alors et demande à ce que l'une des deux photos de Dargelos en sa possession soient enfermées dans le trésor de la chambre, un trésor qu'il partage avec sa sœur Élisabeth. Voici la description des deux photos :

L'une représente la classe. Les élèves s'étagent par rang de taille. À gauche du maître, Paul et Dargelos se tiennent accroupis par terre.

Dargelos exhibe avec orgueil ses jambes robustes, un des attributs de son règne.

L'autre épreuve le montre en costume d'Athalie. Les élèves avaient monté Athalie pour une fête de Saint-Charlemagne. Dargelos avait voulu tenir le rôle qui servait de titre à la pièce. Sous ses voiles, ses oripeaux, il paraît un jeune tigre et ressemble aux grandes tragédiennes de 1889. (32, 33)

La première photo est davantage l'éloge du corps masculin de Dargelos : un corps fort et robuste, à l'image des dieux grecs. Il est décrit tout au long du roman comme un véritable Adonis. La description de Paul omise ici suggère que son corps à lui ne mérite pas d'être représenté. La deuxième photo montre un Dargelos en travesti. Il tenait à jouer ce rôle puisqu'il était le principal rôle de la pièce de Racine. Même représentant une femme, « il paraît un jeune tigre. » Athalie (1691) est la veuve du roi Joram. Elle gouverne le pays et croit avoir assassiné toute sa descendance. Elle abandonne la religion juive en faveur du culte de Baal. Joad, grand prêtre, convient de révéler l'existence de Joas (petit-fils d'Athalie) afin de détrôner Athalie et de ramener le pays à la vraie religion. Athalie est une reine usurpatrice qui a semé la zizanie dans l'ordre dynastique. Et pour s'approprier le pouvoir, elle n'a pas hésité à massacrer toute sa descendance. Reine orgueilleuse et cruelle, elle s'est élevée contre Dieu. Dargelos possède plusieurs traits d'Athalie, entre autre l'orgueil et le pouvoir, cependant, il n'y a rien de féminin chez Dargelos sinon la représentation de l'androgynat ou de la nostalgie d'un état primordial préadamite.

Le passage de la photo de Dargelos-Athalie au trésor érige ce dernier sur un piédestal. Bien que renvoyé du collège, Dargelos reste invisible mais présent dans la chambre pendant la

plupart du roman. Il est un bloc d'invisibilité. Voici un passage où Dargelos reste très présent dans la chambre jusqu'à en devenir Dieu ou ange-gardien :

Seul Dargelos pouvait attirer Paul au collège. Dargelos renvoyé,  
Condorcet devenait une prison. Au reste, le prestige de Dargelos  
commençait à changer de registre. Non qu'il diminuât. Au contraire,  
l'élève grandissait, décollait, montait au ciel de la chambre. Ses yeux  
battus, sa boucle, sa bouche épaisse, ses mains larges, ses genoux  
couronnés, prenaient peu à peu figure de constellation. Ils se mouvaient,  
tournaient, séparés par le vide. Bref, Dargelos était allé rejoindre sa  
photographie dans le trésor. Modèle et photographie s'identifiaient. Le  
modèle devenait inutile. Une forme abstraite idéalisait le bel animal,  
enrichissait les accessoires de la zone magique, et Paul, délivré, jouissait  
voluptueusement d'une maladie qui ne lui représentait plus que des  
vacances. (35)

C'est la deuxième fois que Dargelos est décrit comme un animal. La première occurrence le représentait en félin. Il faut également ajouter que lorsque Paul mangera la boule de poison à la fin du roman, la photo de Dargelos sera à ses côtés. Avant la boule de neige, la sexualité de Paul semble être assez enfantine et reste au niveau du béguin. Mais au fur et à mesure que le roman progresse, nous voyons dans le livre un amour homosexuel juvénile, suivi d'un amour hétérosexuel adolescent envers Agathe, la copie parfaite de Dargelos. Cependant, la fin du roman remet en place l'homosexualité de départ. Agathe n'était qu'un prolongement de Dargelos, une distraction. En effet, elle éveille chez Paul le vrai Dargelos, d'où la réflexion de Paul

lorsqu'Agathe découvre la photo de Dargelos en Athalie dans le trésor : « Non, ma fille, dit-il d'une voix éteinte, c'est la photo qui ressemble ; vous, vous ne lui ressemblez pas. » (70)

Voyons à présent le passage final. Élisabeth vient de se tirer une balle, Agathe est au côté de Paul mourant :

Tandis qu'Agathe, morte d'épouvante, se taisait et regardait saigner le cadavre d'Élisabeth, [Paul] distinguait dehors, s'écrasant parmi les rigoles de givre et de glace fondue, les nez, les joues, les mains rouges de la bataille des boules de neige. Il reconnaissait les figures, les pèlerines, les cache-cols de laine. Il cherchait Dargelos. Lui seul il ne l'apercevait pas. Il ne voyait que son geste, son geste immense.

- Paul ! Paul ! Au secours !

Agathe grelotte, se penche.

*Mais que veut-elle ? Que prétend-elle ?* Les yeux de Paul s'éteignent.

(L'emphase est la mienne, 123,124)

La dernière vision qu'a Paul est Dargelos. Il ignore Agathe qui est à son côté. Les deux dernières questions montrent un détachement cruel et soudain. Paul qui était fou d'elle se désintéresse à présent d'Agathe. Il y a bien une distinction voulue avec cette conjonction de coordination « mais ». À quoi s'attend-elle ? À une déclaration verbale d'amour de Paul ? Cela n'arrivera pas. Les seuls mots échangés avant sa mort seront sur le stratagème d'Élisabeth de les séparer. Hatte ajoute : « L'Agathe de la chambre est la projection des désirs de Paul sur une jeune fille qui ressemble, superficiellement et comme par hasard, à Dargelos. » (218) Comme le sont toutes les affiches de Paul : « Sous l'éclairage d'une inspiration, [Élisabeth] s'aperçut que tous les apaches,

tous les détectives, toutes les étoiles américaines, épinglés par Paul sur les murs, ressemblaient à l'orpheline et à Dargelos-Athalie. » (70)

Revenons un instant sur la comparaison de Dargelos en constellation. Il est une constellation, celle des Gémeaux, qui est la seule à représenter deux personnes à la fois (Dargelos-Athalie). Hatte explique que :

Les Gémeaux sont [...] quelquefois considérés comme Apollon et Héraclès, également des fils de Zeus. Héraclès est connu surtout pour sa force, mais, chose intéressante, tout comme Dargelos dans la pièce *Athalie*, il s'habillait pendant un certain temps en femme et entreprit un travail de femme : filant la laine aux pieds de la reine Omphale dont il était à l'époque l'esclave. [...] Héraclès n'atteignit le titre de dieu qu'après sa mort. Apollon, par contre, divin de naissance, était dieu de plusieurs aspects de la vie qui le liait à la poésie coctélienne : entre autres la prophétie. Si la suggestion de la constellation Gémeaux est visible dans la nature double de Dargelos, nous pourrions y apercevoir les qualités d'une force divine puissante et mystérieuse (Apollon), mais qui garde toujours les caractéristiques du personnage mortel, avec une suggestion de l'androgynat (Héraclès). (109)

La double nature de Dargelos ou sa bisexualité innée est source d'étrangeté mais aussi accès à l'étranger, à l'Autre. Dans un autre passage des *Enfants Terribles*, nous voyons combien Paul essaie de trouver son contraire en Dargelos. Il y a un décalage certain entre les deux personnages, l'un imite ce qu'il croit être la perfection. Ce passage se situe à la fin du roman, lorsque Gérard arrive chez Paul pour lui annoncer sa rencontre inattendue avec Dargelos. Ce dernier est devenu



un industriel voyageant dans le monde entier et collectionnant les boules de poisons. Il en donne une à Gérard pour qu'il puisse la donner à Paul.

Paul se revoyait en classe, singeant Dargelos, ne parlant que de sauvages, de flèches empoisonnées, projetant pour l'éblouir un massacre par un système de poison sur la gomme des timbres-poste, flattant un monstre, ne réfléchissant pas une minute que le poison tuait. Dargelos haussait les épaules, se détournait, le traitait de fille incapable.

Dargelos n'avait pas oublié cet esclave qui buvait ses paroles et maintenant il couronnait ses railleries. (112)

Les conversations de Dargelos et de Paul tournaient autour de ce fameux poison. Dargelos, en le traitant de fille incapable, montre combien la nature de Paul était davantage féminine que masculine. Aussi, il y a cette idée activité/passivité : en effet, Paul est en position d'imitation et d'esclave, il ne crée rien, il est sous le charme de Dargelos, sous l'empire de Dargelos.

Paul, même si chassant les filles à la Baudelaire pendant une courte phase dans le roman, reste homosexuel. On peut envisager l'effet des deux boules – la boule de neige et la boule de poison – de Dargelos comme un prolongement de ce geste immense : Paul se faisant pénétrer à deux reprises en plein cœur. Personnage *queer*, Paul aime le masculin et le féminin à la fois. Quel est l'objet de son amour ? S'agissant de Paul, on en connaît les maillons : Dargelos, puis Agathe, dans l'ordre d'un transfert des sentiments, mais surtout, Dargelos en Agathe, Agathe en Dargelos. C'est ici, sans doute, qu'il est le plus difficile de résister à ce que nous croyons savoir, car de cet objet, on est justement tenté de dire qu'il transcende la différence sexuelle et qu'il réalise le fantasme d'un être androgyne, homme et femme à la fois.

### 2.4.5 Élisabeth, la vierge de fer<sup>33</sup>

Élisabeth est une jeune femme aux traits baudelairiens.<sup>34</sup> En effet, l'homme est faible et est consumé par la femme moderne, vampirique, en somme la femme fatale. La femme active détruit petit à petit l'homme passif. Lorsqu'Élisabeth obtient la position de mannequin, elle devient alors attirante, mais aussi étouffante et épuisante. Voilà comment Paul perçoit les mannequins : « Les mannequins étaient des grues, des grues de bas étage ! Sa sœur était une chienne en chasse qui avait entraîné Agathe, et Gérard, oui, Gérard serait responsable de tout. » (79, 80) En d'autres termes, le mannequin serait une prostituée. La femme naturelle du siècle précédant – c'est-à-dire mère, épouse – disparaît et la figure de la femme moderne émerge. Elle incarne désormais la destruction plutôt que la créativité. Elle a perdu sa capacité d'aimer : rapidement veuve, Élisabeth n'a pas consommé son mariage et ne montre aucune tristesse face à la mort de son mari Michaël. Gérard a d'ailleurs ces réflexions : « La vierge sacrée ! Gérard avait raison. Ni lui, ni Michaël, ni personne au monde ne posséderait Élisabeth. L'amour lui révélait ce cercle incompréhensible qui l'isolait de l'amour et dont le viol coûtait la vie. Et même en admettant que Michaël eut possédé la vierge, jamais il n'aurait possédé le temple où il ne vivait que par sa mort. » (86) Ou encore : « Seul, Gérard se réserve. Il détourne la tête. Jamais il n'eût osé prétendre à épouser la pythonisse, la vierge sacrée. » (81, 82)

Alors que la femme romantique est réprimée et invariablement passive, la femme fatale est au contraire active jusqu'à devenir violente et dangereuse. Le sadomasochisme, ce qui la différencie de la femme romantique, lui fait disposer d'une énergie maligne. Elle écrase et submerge l'homme faible, en l'occurrence son frère Paul. On pourrait même dire qu'elle lui vole

---

<sup>33</sup> C'est ainsi que Gérard pense à elle. (92)

<sup>34</sup> Baudelaire est mentionné à plusieurs reprises dans le roman.

sa masculinité. Reeser explique : « Male masculinity might influence how female masculinity is perceived, but the converse is also possible since female masculinity could exert an influence on male masculinity. In some contexts, female masculinity opens up a space for male masculinity to question the very naturalness of the link between sex and gender, or between the male body and masculinity. » (134) Dans le roman, c'est la masculinité efféminée qui nous aide à percevoir la *female masculinity*. En volant la masculinité de Paul, elle abandonne sa féminité.

Élisabeth aime s'occuper de tout le monde pour mieux les mener : d'abord sa mère, son frère, puis Gérard plus tard dans le roman lorsque son oncle part pour un voyage d'affaires, enfin Agathe. Elle aime se sentir indispensable et prendre des initiatives. Cependant, son occupation constante dans l'appartement montre combien elle s'impose mais révèle en même temps sa nature et sa présence abusive : en v(i)olant la place de la mère qui est toujours vivante au début du roman, Élisabeth souhaite dans un sens se débarrasser de tous les personnages féminins afin qu'elle puisse avoir Paul pour elle seule.

Élisabeth territorialise tous les aspects de la vie de son frère. Il n'a finalement aucun secret pour elle car elle devine tout. Elle est terroriste. Lorsqu'elle apprend qu'Agathe aime Paul, elle n'a pas d'autres alternatives que de l'annihiler. Sa réaction est basée sur la perte de son objet érotique : son frère. La révélation de l'amour d'Agathe opère comme une castration de la femme phallique qu'elle est. Elle a en effet des traits masculins : physiquement, elle porte une courte coupe de cheveux, elle est aussi courageuse et brave alors que son frère est toujours représenté comme faible et malade. Finalement, la première scène du roman montre le manque de performance masculine de Paul.

Il y a tout de même entre le frère et la sœur des moments de tendresse. Ils ne peuvent se séparer même lorsqu'ils en ont l'opportunité : « Bien que ces désirs fussent informes, Paul

découvrit que la solitude convoitée ne lui procurait aucun bénéfice et lui creusait, par contre, *un vide affreux*. Il profita du marasme pour accepter de vivre chez sa sœur. » (L'emphase est la mienne, 86) C'est la première et la dernière fois que le vide s'offre à lui. Le narrateur les décrit toujours dans une sorte de complémentarité absolue : « Élisabeth se déshabilla. Aucune gêne n'existait entre la sœur et le frère. Cette chambre était une carapace où ils vivaient, se lavaient, s'habillaient, comme deux membres d'un même corps. » (28) Ou encore : « Trois ans passèrent donc, rue Montmartre, sur un rythme monotone d'une intensité jamais affaiblie. Élisabeth et Paul, faits pour l'enfance, continuaient à vivre comme s'ils eussent occupé deux berceaux jumeaux. » (63)

Le roman déploie une constellation dans laquelle cette passion incestueuse est inséparable d'une rêverie à propos du *double sexuel* et de l'androgynie. Être frère et sœur, c'est ici être dans une relation passionnelle où chacun offre à l'autre son image sous les traits de l'autre sexe. La conjonction finale de Paul et Élisabeth dans une mort qui est donnée comme l'équivalent d'un coït – « Encore quelques secondes de courage et ils aboutiront où les chairs se dissolvent, où les âmes s'épouvantent, où l'inceste ne rôde plus » (122) - révèle la vérité mortifère de ce rêve androgynie :

[Paul] distinguait mal sa sœur, une longue personne criant son nom. Car Élisabeth, comme une amoureuse retarde son plaisir pour attendre celui de l'autre, le doigt sur la détente, attendait le spasme mortel de son frère, lui criait de la rejoindre, l'appelait par son nom, *guettant la minute splendide où ils s'appartiendraient dans la mort*. (L'emphase est la mienne, 123)

## 2.5 CONCLUSION

Pour conclure, le schéma frère cadet et sœur aînée se dessine dans les deux œuvres. La sœur a un ascendant sur le frère qui ne peut se mesurer à elle. Elle a une telle autorité que le frère en est déboussolé. René et Amélie, et Paul et Élisabeth démarrent déjà dans la vie sans parents. Au fur et à mesure de la lecture de *René* et des *Enfants terribles*, ces personnages tangent si bien qu'à la fin le bateau chavire pour finir par sombrer dans la tragédie. En effet, Chateaubriand et Cocteau se sont inspirés de Sophocle. Cocteau a même récrit *Antigone* (1922) dans lequel on retrouve une ressemblance avec Amélie, qui est une femme pieuse préférant la mort (sociale) à la vie. L'*Antigone* emmurée rappelle l'Amélie emmurée dans le couvent. Quant à Élisabeth, elle ressemble davantage à Électre, elle reste fidèle au toit paternel, contrainte de vivre avec des tueurs. Électre est une jeune femme qui déploie toutes sortes de stratégies, et qui attend son frère Oreste pour tuer leur mère et ce roi qui a pris de force le rôle du père. Électre est un être de passion et de démesure dévorée du désir de venger son père qui va elle aussi se servir de son frère pour tuer leur mère. Électre est une femme fatale, meurtrière et vengeresse, dont la fixation obsessionnelle tient de la pathologie. Au contraire, *Antigone* agit dans le sens de l'amour pour son frère. Il s'agit pour elle d'un devoir religieux à accomplir. Finalement, le seul point commun qu'*Antigone* et *Électre* ont, c'est la certitude d'être dans leur bon droit.

À ce point de la discussion, je souhaiterais revenir sur la recherche académique du personnage de René. Dans *René*, on voit un jeune homme isolé, frappé d'ostracisme, dont le culte du Moi se voit hypertrophié. Il y a eu de nombreuses recherches sur l'individualité de René et la formation du Moi, mais très peu, sinon aucune, à ma connaissance, sur la formation du « nous » chez René. Je suis bien consciente des conventions littéraires de l'époque, à retenir

comme titre des romans, le nom ou le prénom du protagoniste. Cependant, René est bel et bien un frère avant d'être un jeune homme.

Dans *Les Enfants Terribles*, Élisabeth est la grande manipulatrice : elle tient son frère dans sa toile et l'étouffe petit à petit. Elle n'a d'amour que pour son frère alors que lui est certainement un homosexuel refoulé. La tendance incestueuse d'Élisabeth envers Paul révèle la dérive du sujet sexué. Pour Paul, le personnage d'Agathe ne compte pas vraiment si ce n'est pour nous montrer une autre dérive sexuelle le concernant. Il se dévoue entièrement à Dargelos, personnage mythique jusqu'à en accepter le poison qui conduira le couple adelphique à la mort, seule issue possible.

### 3.0 LA MISE EN DÉSIR DANS LA GÉMELLITÉ

#### 3.1 INTRODUCTION

*La Petite Fadette* (1849) de George Sand et *Les Jumeaux du Diable* (1928) de Marcel Aymé ont un point commun majeur. Nous avons d'une part deux couples de frères jumeaux<sup>35</sup> et une femme, une entremetteuse, qui sépare le couple originel. Les structures sont parallèles : ils n'auront pas d'enfants et toutes les attentes sociales du sujet sont déconstruites. Les jumeaux sont condamnés à rester queer et ne pourront pas quitter ce statut. Ils détournent les relations familiales en faveur de relations homosexuelles ou tout du moins queer. Plus précisément, la gémellité déstabilise l'orientation sexuelle.

Fadette est elle aussi dans une relation fraternelle où elle a un rôle de protectrice et d'éducatrice par rapport à son frère. En pénétrant dans le noyau familial des jumeaux pour le déstabiliser, au début tout au moins, elle en devient l'entremetteuse sans aucune intention de le détruire, bien au contraire. Elle s'attache et œuvre à raisonner Sylvinet qui souffre de voir son jumeau en compagnie d'une jeune femme ayant mauvaise réputation dans le pays. Fadette lui apprendra à tempérer ses accès de fièvre aiguës et sa jalousie malade. Son amour naissant pour Landry va la transformer, Fadette va devenir fée et sa métamorphose sera un des rares signes bienheureux et positifs du roman et des œuvres en général présentés dans ma thèse.

---

<sup>35</sup> Même si les jumeaux d'Aymé ne sont pas de vrais jumeaux, ils le sont dans les yeux de tout le monde.

Marie du Môle chez Marcel Aymé se trouve être aussi entremetteuse sans vraiment le vouloir. Au début de l'histoire, elle ignore que Louis et Norbert sont de « faux jumeaux ». C'est au cours du roman, à ses dépens, qu'elle comprendra le véritable sort de son amant Louis. Les dernières pages du roman rappellent celles d'un polar : en effet, Norbert traque le couple comme on traquerait un criminel. Marie, au cœur de l'affaire, n'en sortira pas vivante. Au regard de la fin tragique de l'œuvre *Les Jumeaux de Diable*, *La Petite fadette* se termine presque comme un conte de fée.

### **3.1.1 Les superstitions dans les romans champêtres**

Les romans champêtres figurent parmi les œuvres les plus connues de George Sand : ils passent pour des livres pour enfants, inoffensifs, bluettes un peu niaises. Depuis peu, les littéraires procèdent aujourd'hui à une relecture de George Sand, soulignant la richesse et la profondeur que dissimulent la simplicité de l'intrigue et la limpidité du style. *La petite Fadette* est une histoire d'amour à l'issue de laquelle les deux héros sont réunis, après avoir lutté contre les différences de fortune de leurs milieux familiaux et contre les conventions sociales. Vaincre les obstacles les conduits à surmonter leurs défauts, à atteindre les qualités les plus estimables pour être dignes de l'être aimé. Ces qualités vantées dans les romans peuvent être regroupées autour de deux thèmes : amour et chasteté, travail et honnêteté.

Le travail et le courage sont les qualités les plus largement partagées par les personnages du roman. Ceux qui n'aiment pas le travail apparaissent toujours comme de mauvais exemples, tel Sylvinet. Au contraire les héros se font remarquer par leur ardeur au travail, leur efficacité : Landry et les deux familles Barbeau et Caillaud. Lorsque Landry explique à Fadette les raisons pour lesquelles on ne la respecte pas, il avance : « On te reproche de ne pas aimer l'ouvrage. »



(144) Ainsi, l'honnêteté, le désintéressement et la générosité vont de pair avec le travail et le courage, premières marques de droiture. L'ascension à cette perfection morale se fait, généralement dans les œuvres de George Sand, par l'éducation. C'est même l'idée centrale de *La petite Fadette*. Cette enfant a souffert d'une mauvaise éducation voire même de son absence totale : elle se laisse gouverner par ses instincts qui mêlent générosité, esprit d'entraide et moqueries blessantes. C'est grâce aux conseils et à l'amour de Landry, puis à l'instruction, qu'elle se transforme en une jeune fille estimable puis une jeune femme qui transmet l'instruction aux enfants du village. Il est question de métamorphose des personnages dans le roman sandien, d'où l'influence de la nature, de l'amour, de fraternité dans une ambiance de superstition et de magie. Une fin du style « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » est bien trop réductrice pour George Sand qui recherche et milite un monde idéal de justice et de bienveillance.

Il est vrai qu'il existe peu de descriptions du travail des paysans, de leurs gestes et leurs outils ; là n'est pas le propos de George Sand. En revanche, elle décrit parfaitement les paysages. Elle parvient à restituer de façon très nuancée leur univers moral grâce à sa sensibilité à l'ethnographie: les mœurs et les coutumes festives, leur perception du pays, le langage. Parmi ces aspects des mœurs locales, on peut faire figurer les superstitions, les croyances en la sorcellerie ; tous les phénomènes que le paysan ne sait pas expliquer sont immédiatement attribués à l'intervention du diable ou des fées.

George Sand aime, en effet, brouiller les contours du naturel et du surnaturel. Le lecteur est donc parfois plongé dans un univers étrangement inquiétant. Cela commence d'emblée avec l'appellation des jumeaux : on les appelle des « bessons ». C'est donc dans l'épaisseur de la langue ancienne et du régionalisme qu'advient la gémellité avec ce vieux mot « bessons » :

« inusité, si ce n'est dans quelques provinces », selon Émile Littré. *Les Bessons* était d'ailleurs le titre originel du roman. Il y a un côté mystérieux à les nommer comme tel, même la maison du père Barbeau est rebaptisée « la Bessonière ». À force de les appeler d'une manière opaque, ils en deviennent cryptiques. D'ailleurs on vient les voir de loin pour les observer. George Sand réussit à créer un milieu sauvage et non familier à son lectorat bourgeois de l'époque. C'est idyllique, primitif, et primordial.

Puis, face aux bessons se trouve une drôle de jeune fille, une petite sorcière. Fadette, dont son nom vient de fée, a de quoi tenir : sa grand-mère lui a enseigné les vertus des plantes et des herbes et lui a transmis son savoir des potions. Il convient de souligner que la famille de Fadette n'est pas la seule exposée à la sorcellerie ou à la magie. Il y a aussi Sagette puis la Baigneuse de Clavières. Toutes les femmes dans le roman, sauf la mère Barbeau, sont sorcières. On tire la femme tantôt du côté de la sorcière tantôt du côté de la fée selon les besoins de la cause. Mais attention, s'emparer du thème de la sorcellerie ne revient pas à jouer avec lui de manière symbolique ou fantastique, mais consiste à mettre le doigt sur des phénomènes qui sont présents à l'époque contemporaine. Les événements relatés dans *La petite Fadette* se déroulent dans la région natale de George Sand, le Berry, à l'époque des guerres napoléoniennes (entre 1803 et 1815). Sand présente son récit comme une « fadaise » écrite dans le but d'apporter une diversion aux faits désastreux de l'époque contemporaine. Elle met en scène une sorcière qui suscite justement de la haine, des injures, des menaces, et des calomnies. George Sand souligne que dans les campagnes, la croyance en la sorcellerie et aux pouvoirs sataniques continue de battre son plein, et que les sorcières, ou femmes qui guérissent avec les plantes, jouissent d'une très grande admiration laquelle, au gré des circonstances, peut cependant aisément se transformer en haine.

L'histoire de *La petite Fadette* est racontée par un paysan, plus précisément par le chanvreur du village, familier au milieu qu'il décrit et pour lequel les croyances et superstitions qui y règnent ne posent pas de problème a priori. C'est sans remise en cause non plus qu'il accepte les préjugés formulés par le village à l'égard de la Fadette. Fadette arrive tard dans le texte, seulement au chapitre VIII. Et même là, le chanvreur nous la présente comme une fade ou une fée, comme un méchant grelet. Le narrateur lui-même n'arrive à la décrire qu'à l'aide de comparaisons animales. Enfin, la mauvaise réputation de sa grand-mère a déteint sur elle et nombre de personnes refusent de lui parler de peur que cela ne porte malheur. Ce tableau de Fadette brossé par le narrateur avant même qu'il lui ait donné la possibilité de parler ou d'agir, nous la présente sous un jour fort peu avantageux.

Mais l'entrée en scène de Fadette marque un véritable tournant dans le récit, puisqu'à partir de ce moment-là, seul ce qui se rapporte à l'évolution de la relation entre Landry et la sorcière sera narré. Du point de vue de la narration, on assiste à un changement et une stabilisation de la perspective narrative : jusqu'ici le narrateur avait présenté la vie de la famille Barbeau sans oublier de parler des croyances villageoises et du rôle joué dans l'opinion publique par l'avis des sages-femmes souvent en contradiction avec celui du curé. Désormais il adopte un point de vue précis, celui de Landry, et décrit le plus souvent les événements à travers les yeux de celui-ci. De prime abord, Landry exprime son dégoût pour la Fadette, puis, de fil en aiguille, il changera de point de vue ; il tentera de rationaliser, de manière très discrète, les occurrences surnaturelles imputées aux pouvoirs diaboliques de la sorcière. En fait, elle devient « crédible » aux yeux de Landry quand il la découvre seule, en pleurs, dans un champ, après les brimades qu'elle subit lors de la fête de la Sainte-Andoche : pour la première fois, elle se montre humaine. Mais Landry hésite. C'est dans ce doute permanent entre plusieurs explications possibles,

phénomènes étranges que fonctionne le récit jusqu'aux chapitres XVIII-XX, chapitres déterminants pour la naissance d'une perception différente des pouvoirs de Fadette. Dans ces chapitres, en effet, elle prend pour la première fois la parole pour se justifier. Son histoire est celle de toutes les personnes qui sont marginalisées et calomniées parce qu'elles ne sont pas comme les autres. Abandonnée dans son plus jeune âge par une mère de mauvaises mœurs, puis par un père mort de chagrin, elle a été élevée avec son petit frère par une vieille grand-mère avare et un peu sorcière qui les maltraite. Fadette, de par ses multiples bonnes actions, parvient à détourner le sens de sorcière : le mot « sorcière » fait certes toujours référence à des pouvoirs surnaturels mais ceux-ci ne sont plus attribués à des pouvoirs diaboliques mais divins. Sorcière et Bon Dieu n'entrent plus en contradiction.

Le ton est désormais donné : le moment où Fadette laisse entendre sa voix déclenche un processus de démystification et de réhabilitation qui fonctionnera pendant toute la deuxième partie du roman. D'une part parce que sous l'effet de l'amour qu'elle porte à Landry, Fadette commence à prendre soin de sa personne et subit ainsi une transformation physique spectaculaire. D'autre part parce que l'amour de Landry pour elle dispose peu à peu le village (et en particulier le père Barbeau) à voir Fadette telle qu'elle est réellement et non telle qu'on se l'imaginait. Peu à peu, tous les signes qui autrefois parlaient en faveur de son identité de sorcière diabolique se renversent et se voient interprétés comme signes d'élection, voire de bénédiction divine. Le don qui faisait d'elle le paria par excellence, par sa connaissance des vertus des plantes à soigner les hommes et les bêtes, devient, du moment qu'il est partagé avec son mari Landry, digne du plus grand éloge et du plus grand respect.

### 3.1.2 *Les Jumeaux du Diable*, victimes d'un magnétisme infernal

Chez Marcel Aymé, les jumeaux du diable se fabriquent tout seuls. Fruits de Satan, ils ne sont pas équilibrés. Ils sont au contraire torturés. D'un côté, Louis est rapidement obsédé à l'idée de retrouver le frère qu'il avait abandonné pour Marie. Quant à Norbert, il est rongé par la vengeance : il veut retrouver Louis pour lui reprendre la femme, seul objet convoité. N'oublions pas que Louis et Norbert tombent tous les deux amoureux de la même femme puisqu'ils sont pareils, identiques, ils ressentent la même chose.

Dans *Les jumeaux du diable*, Louis et Norbert ne s'envisagent pas l'un sans l'autre, ils parlent d'eux à la première personne du pluriel (tout de même une somme de « je »), cherchent à se compléter sans cesse. Quand Norbert se regarde, il ne se voit pas lui, mais son frère. Il est toujours en comparaison avec son frère. La conscience de soi ne se réalise pas dans le roman. Le corps n'évolue qu'en fonction de l'autre, dans cette idée que l'autre transfère toujours sur soi – une sorte d'agression. Lorsqu'au début du roman, un capitaine sauve nos jumeaux – qui viennent de naître – de la noyade, il s'étonne de leur ressemblance. Dès lors qu'il tend le miroir à l'un des jumeaux pour la première fois, la comparaison commence. Ce qui intrigue n'est pas une originalité de la personne, mais la ressemblance qui devient une contrainte et qui empêche l'un et l'autre d'évoluer quand bien même grandissant dans un espace différent, éloigné l'un de l'autre. Malgré eux, ils s'attirent tout de même, victimes d'un magnétisme infernal.

La nature singulière de la relation que les jumeaux tissent entre eux trouve son origine dans les mythes et dans l'histoire. De la Bible à Castor et Pollux, en passant par Rémus et Romulus, ces êtres doubles ont toujours à voir avec la création du monde ou avec des destins exceptionnels. L'important, c'est que la naissance de jumeaux n'est jamais neutre : ils peuvent aussi bien être signe du diable ou des dieux.

*Les Jumeaux du Diable* est le seul roman qui ait été désavoué par son auteur au point de n'être jamais réimprimé. « Vous savez, ce livre est une bêtise, et le remords de ma vie », admittra Aymé treize ans après la publication du roman<sup>36</sup>. Œuvre de jeunesse, *Les jumeaux du diable* a été écrit au moment où la vocation d'écrivain d'Aymé ne s'était pas encore affirmée. Bien que le merveilleux se mêle très habilement au réalisme et que derrière la fiction se profile une réflexion profonde sur l'existence, la place du roman reste discrète dans la vaste production littéraire de Marcel Aymé.

Quand bien même l'œuvre n'a pas reçu de bonnes critiques, ce roman participe au renouveau d'un discours sur la gémellité. Les jumeaux ont depuis longtemps été mystifiés : ils sont signe de chance ou de malédiction. Aymé revisite ces mythes d'une manière originale. Ces jumeaux sont des êtres artificiels et sont assujettis à des règles d'un jeu malin qu'ils ignorent. Le roman commence avec un prologue mettant en scène Saint-Pierre et Satan. Satan se lasse de voir une queue d'hommes vertueux devant Saint-Pierre et blâme Dieu pour avoir créé des créatures qui lui sont donc rattachées. Selon Satan, le monde ne peut pas aller raisonnablement puisque les hommes étant sans cesse sous le joug de Dieu ne connaissent pas la véritable liberté. Il décide alors, en complicité avec Saint-Pierre, de jouer à un jeu : Satan crée deux hommes identiques, ayant le même âge, et les mêmes souvenirs. Cette expérience devra démontrer qui ira aux Enfers, et qui ira au Ciel.

Aymé se persuade à dire qu'il n'avait pas d'intention philosophique en écrivant cette histoire. Certes, il n'en reste pas moins qu'Aymé transgresse la véritable essence de la gémellité, et ce, volontairement. Ces jumeaux apparents dans le titre ne le sont pas. Ils font, malgré eux, comme si. Pourquoi alors Marcel Aymé a-t-il recours à des êtres superficiels qui ressemblent à

---

<sup>36</sup> Au journaliste Henri Poulain, in *Je suis partout*, 14 février 1941.

des jumeaux ? Que veut-il nous dire d'une part sur la religion, le mythe de la naissance de l'homme, la prédestination, et le libre-arbitre, et d'autre part sur l'instance gémellaire ?

Le diable (celui qui « désunit », de la racine grecque *diabolos*) incarne l'une des plus importantes figures surnaturelles de la tradition occidentale. À la fois cause et origine de tout mal, semeur de divisions et de destruction, esprit de rupture ourdissant des complots contre l'ordre et la vertu, Satan est doté de pouvoirs magiques lui permettant d'ensorceler et de posséder quiconque se livre à lui, et de se métamorphoser, selon les circonstances, en séducteur ou en bête terrifiante. Or, le roman de Marcel Aymé s'écrit précisément au moment où la longue tradition d'un Satan féroce et dangereux s'essouffle et où l'on assiste à la renaissance de celle, beaucoup moins vivace, d'un pauvre diable, créature comique qui tente de refaire sa réputation de simple malfaiteur.

Le narrateur se veut moqueur. Aussi rabaisse-t-il dans un premier temps la passion amoureuse. La première tentative de retour à l'harmonie primitive s'exprime par le lyrisme amoureux. Louis rencontre Marie : il lui donne sa vie. Cependant, le désir de fusion de Norbert avec son frère Louis lui fait désirer Marie, qui s'enferme avec Louis dans un appartement. Débute alors une farce qui voit défiler, dans la bouche des amoureux, une litanie de clichés érotiques. Louis et Marie s'appliquent à être beaux. Ils se complimentent l'un l'autre sur leur beauté et se nourrissent de musique (Chopin, évidemment) et de danse.

Après l'amour, le recours au lyrisme poétique constitue une nouvelle tentative de retour à l'idylle. Amant déchu, Louis se veut artiste. Malade (imaginaire), Louis puise dans le souvenir déjà lointain de sa rencontre avec Norbert sa première inspiration ce qui lui vaut un poème loufoque mais qui foudroie néanmoins Marie d'une certaine extase : « L'aveuglant mordore le sable / Où les deux / gisants aventuriers bleus, / Marins marinant dans la fable / - Le miroir vieux

briseront-ils, le miroir bifacé entre eux - / Pèsent le présent éduellé et en revirent les versants. » (1129) Cet extrait de poème traduit le désir lancinant de Louis qui le pousse à chercher Norbert. Cependant, lorsque Norbert retrouve secrètement son « frère », il apprend que Louis est poitrinaire (en fait, il feint de l'être pour obéir aux exigences esthétiques de Marie). Il va alors lui aussi se mettre à souffrir d'une mystérieuse (et aussi imaginaire) infection des muqueuses. À chaque tentative de fusion entre les frères, le flux vital passe de l'un à l'autre si bien que lorsque l'un va bien, l'autre va automatiquement mal.

La manœuvre entreprise pour retrouver l'harmonie perdue consiste à confier son bien-être à des figures religieuses ou mythiques. Marie incarne l'une d'elles. Avant de rencontrer les faux jumeaux elle a déjà sauvé quelques malheureux marins en échange d'une danse de la Vierge. D'un côté, Marie est une vestale. À peine sexuée, elle provoque des hallucinations et des transes chez Norbert par exemple. Elle apparaît telle une prêtresse rapprochant le haut et le bas. D'autre part, elle est muse. Autour de Marie se groupe un assemblage de figures excessives qui, selon le sens de l'ironie, font d'elle la cible du rire moqueur du narrateur qui rabaisse cette élévation factice.

L'échec de toutes les tentatives, lyriques ou mythiques, de retour à l'idylle primitive ne peut se faire sans qu'un ultime défi soit lancé au sort, le retour à la mer porteuse qui a jadis repoussé les jumeaux sur la plage du monde. Norbert a épuisé ses chances de retrouver la paix. Il assassine son frère en le poussant du haut de la falaise. Quant à Marie, après avoir dansé et raconté une histoire bretonne, elle se laisse couler à son tour, en plein délire. Enfin, comble de l'ironie, Norbert, meurtrier de son frère, se lance de la falaise pour essayer de rattraper Marie, mais se fracasse les os sur un contrefort rocheux. La fin du roman l'abandonne à sa propre agonie, sans même que la mort, le repos, lui soit accordée par la narration.



La connivence entre les desseins du diable et la voix du narrateur a permis de rabaisser tout idéal : le lyrisme est décadent, la poésie est risible, la passion amoureuse est éculée, l'amitié se corrompt (au travers de la figure de Nimbu). La mort et avec elle la tragédie sont tournées en farce, les figures religieuses sont des simulacres. Nous avons affaire à un drôle de diable.

Il est un phénomène récurrent de dédoublement ironique dans *Les jumeaux du diable*. Aymé emploie dans un même discours deux postures (ou voix) différentes, dont l'une a pour fonction de raconter les événements qui forment l'histoire, tandis que l'autre vient contredire, miner, décrier ou compléter, avec ironie, les propos de la première. La proximité entre les deux postures est parfois si grande qu'elles se confondent aisément. Le dédoublement ironique indique qu'il y a, entre le diable et le narrateur, une distance insuffisante pour permettre de les séparer. Ces deux entités semblent travailler l'une dans l'ombre de l'autre, si bien qu'il n'est pas étonnant, par moments, que la lecture les confonde. Ce dédoublement est illustré avec éloquence dès la première phrase des *Jumeaux du diable* (en italique la voix qui raconte, en romain celle qui ironise), phénomène qu'on observera d'ailleurs dans toute l'œuvre d'Aymé : « *À travers les infinis* où les dimensions se reposent, *Satan chevauchait un manche à balai* qui est le véhicule ordinaire aux créatures infernales d'Occident. *Il avait hâte, murmurait à chaque instant : Keibel Ikal*, formule incomparable pour presser l'allure des manches à balai. » (1103)

## 3.2 DU ROMAN À DES NOUVEAUX GENRES NARRATIFS

### 3.2.1 D'une vision désenchantée au réalisme des personnages rustiques

George Sand, dans *La petite Fadette*, entreprend d'analyser avec des mots simples les nuances troubles et les lois profondes du psychisme humain dans l'histoire de ses deux bessons. L'histoire se situe dans le Berry, la région la plus reculée de France. C'est une région que connaît très bien l'auteure. Née à Paris en 1804 et orpheline de père à l'âge de cinq ans, Aurore Dupin, de son vrai nom, grandit chez sa grand-mère paternelle à Nohant dans l'Indre. C'est dans cette région qu'elle se retirera plusieurs fois pour oublier les vicissitudes de la vie parisienne. C'est exactement à Nohant que *La petite Fadette* fut conçue, écrite, et publiée. Le 18 mai 1848, George Sand a quitté Paris et son atmosphère de guerre civile. Elle s'était pourtant directement engagée dans la révolution de 1848. Elle était romantique et socialiste à la fois. George Sand s'était impliquée en écrivant de nombreuses lettres à Paris et dans divers journaux<sup>37</sup>. Grossman ajoute : « Already by May, she had foreseen civil war and, fearing reprisals for her journalistic activities, had fled to the safety of her country home. » (21) Comme l'explique Geneviève van den Bogaert dans son introduction au texte de Sand, « Elle reste effrayée du spectacle qu'elle vient d'observer dans la capitale, de ce déchaînement de violence, de toute cette folie. Elle a des raisons de penser que la réaction bourgeoise ne lui pardonnera pas ses imprudences de plume. »<sup>38</sup> Elle ajoute que Sand voit ses finances diminuées et qu'il lui faut écrire pour gagner de l'argent. C'est dans ce contexte que naît *La petite Fadette*. « Elle se met au travail dans les derniers jours

---

<sup>37</sup> Grossman Kathryn M. The ideal community in George Sand's *La petite Fadette*. *Utopian Studies*. Vol. 6, n. 1, 1995, p. 19-29.

<sup>38</sup> Sand, George. *La petite Fadette*. Paris: Gallimard-Flammarion, 1967, p. 9.

de juillet, et le 8 août déjà elle peut annoncer que son roman sera terminé dans huit ou dix jours. Le 1<sup>er</sup> décembre, *La petite Fadette* commence à paraître en feuilleton dans *Le Crédit*, journal des républicains modérés. Le roman est publié en volume au cours de 1849. » (9) George Sand pouvait escompter un public relativement large, appartenant à la petite bourgeoisie, voire à certaines élites ouvrières. Elle a pris des risques considérables en écrivant cette pastorale, franchissant les barrières géographiques et sociales. Dans son livre intitulé *La petite-fille de la sorcière*, Vincent Robert rapporte les propos tenus par Pierre Larousse dans son *Dictionnaire universel du XIXe siècle*, sur *La petite Fadette* : « Reposer sa pensée sur ce qui reste toujours beau, toujours jeune et toujours pur, en face des misères, des décrépitudes et des bouleversements qui affligent, courbent, agitent l'humanité. [...] Ce roman offre un avantage incontestable du point de vue de l'art : il s'adresse à toutes les classes, à toutes les opinions, et je dirais presque à tous les âges. Il ne choque ni une vérité ni un préjugé. »<sup>39</sup> Il importe de souligner le caractère globalement apolitique des romans sandiens, qui pourtant contiennent de fortes passions éthiques et utopiques.

Naomi Schor, dans *George Sand and Idealism* (1993), précise que *La petite Fadette* fait partie d'un triptyque incluant *La mare au diable* (1846) et *François le Champi* (1848). Cette trilogie pastorale avait pour titre originel *Les veillées du chanvreux* mais ce titre a peu à peu disparu. « The pressure of historical events served only to heighten Sand's persistent utopian tropism, her stated preference for representing ideal worlds. »<sup>40</sup> Dans cette trilogie, la question du couple queer se pose d'une manière urgente: *La mare au diable* met en avant l'obstacle de l'âge. Quant à *François le champi*, l'obstacle majeur est l'inceste maternel. C'est *La petite Fadette* qui

---

<sup>39</sup> Robert Vincent. *La petite-fille de la sorcière: enquête sur la culture magique des campagnes au temps de George Sand*. Paris: Les belles lettres, 2015, p. 34.

<sup>40</sup> Schor, Naomi. *George Sand and Idealism*. New York: Columbia University Press, 1993, p. 138.

clôt ce triptyque: c'est en effet le livre le plus inquiétant. Sur le chemin de l'Autre, Landry avait tout d'abord commencé à se heurter à l'inquiétante étrangeté de la fade (la petite Fadette) qui hurle au loup et lui jette au visage son étrangeté de besson. Après cet échange violent, ils ont l'étrangeté en partage ; c'est peut-on dire leur trait d'union. Avec *La mare au diable*, George Sand avait eu recours à un fantastique clos, tant dans la construction du roman, que dans la narration : les scènes surnaturelles sont condensées, au milieu du récit, dans cinq chapitres, tandis que, comme en écho, le brouillard et l'eau presque solide enchâssent les trois protagonistes ainsi isolés du reste du monde dans *La petite Fadette*.

Les forêts de *René* de Chateaubriand et la sauvagerie bretonne ne sont pas loin du cadre berrichon. Elles sont tout aussi étranges. Les personnages se ressemblent aussi. Sylvinet est le personnage romantique par excellence. Il a le vague à l'âme, s'ennuie loin de son frère, souffre, et pense plusieurs fois au suicide. Son frère jumeau Landry est, en revanche, plus alerte de sa situation, il est davantage ancré dans le présent et ne ressasse pas comme Sylvinet les jours heureux de leur enfance. Dans la citation suivante, on peut retracer ces traits de caractère. Le père Barbeau, voyant ses bessons en âge de travailler, veut en envoyer un à la ferme voisine du père Caillaud.

- Qu'est-ce que ça me fait que je parte ou que je reste, dit Sylvinet, puisqu'il faut que nous nous quittions ? Je ne pense seulement pas à l'affaire d'aller vivre ailleurs ; si j'y allais avec toi, je me désaccoutumerais bien de la maison.

- Ça se dit comme ça, reprit Landry, et pourtant celui qui restera avec nos parents aura plus de consolation et moins d'ennui que celui qui ne verra plus ni son besson, ni son père, ni sa mère, ni son jardin, ni ses bêtes, ni tout ce qui a coutume de lui faire plaisir.

(42)

D'abord, Sylvinet semble plus agité dans son discours. Il parle d'obligation (« il faut que ») et cela le tourmente parce que cette même obligation infligée par le père Barbeau entraînera forcément la séparation des bessons – son attachement à son frère est sa passion dominante - qui demeure la seule raison de son inquiétude exprimée dans la phrase au conditionnel. Enfin, Landry paraît plus lucide. Certes, il serait aussi triste de se séparer de Sylvinet mais il semble mieux comprendre l'urgence de la situation, c'est-à-dire travailler pour ramener de l'argent dans le foyer. Grossman explique qu'avant ce souci de travail, les jumeaux menaient une existence unilatérale, presque identique, mais que le travail les divisera en deux et sera la source de tous leurs malheurs ou tout du moins ceux de Sylvinet (22) Quelques lignes plus loin, Landry explique à son frère qu'il partira du foyer parce que :

Tu [Sylvinet] sais bien que je suis un peu plus fort que toi et que, quand nous sommes malades, ce qui arrive presque tout le temps, la fièvre se met plus fort après toi qu'après moi. On dit que nous mourrons peut-être si l'on nous sépare. Moi je ne crois pas que je mourrai ; mais je ne répondrais pas de toi, et c'est pour cela que j'aime mieux te savoir avec notre mère, qui te consolera et te soignera. (43)

Landry se dévoue connaissant la faiblesse de Sylvinet et l'attachement entre ce dernier et la mère Barbeau. Voilà ici le drame du roman : l'un pense ne pas mourir loin de son jumeau tandis que l'autre en sera malade.

George Sand lisait Chateaubriand, même si de façon critique : « Nous savons seulement que Madame Dupin [...] n'aimait pas *Le Génie du Christianisme*, en contestait le fond comme la forme, mais en goûtait les meilleures citations. »<sup>41</sup> Et c'est justement dans ce *Génie*, ce traité théorique, que se trouve *René*, en tant que récit enchâssé. Mark-Spire continue, et nous dit qu'en

---

<sup>41</sup> Mark-Spire, Thérèse. "George Sand et le Berry". *Cahiers de l'association internationale des études françaises*. 1954, Vol. 6, n. 1, p. 199.

1848, « Au retour à Nohant, Aurore rouvre *La nouvelle Héloïse*, et Chateaubriand, et déjà lit Senancour. » (202). Dans la foulée révolutionnaire, « de Chateaubriand, à l'instant où la jeune femme s'essaie à écrire, la leçon est d'un autre ordre, plus précise, indépendamment du déroulement de la phrase qui répond, comme celle de Jean-Jacques, à ses secrètes références. » (202) René constitue donc un parfait exemple pour le personnage de Sylvinet, qui devient vite un double de René.

Face au romantisme sandien s'oppose le réalisme de l'écrivaine et de l'utopiste socialiste. Après la révolution de 1848, *La petite Fadette* se situe entre le romantisme et le réalisme : d'un côté, il y a un certain exotisme idyllique, de l'autre, une réflexion sur les inégalités sociales et un regard pointilleux sur la psychologie de ces personnages paysans, presque sauvages.

En France, George Sand est la représentante exemplaire du rustique et du pittoresque dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est évident que la romancière a été fortement inspirée par son séjour à Nohant dans le Berry, endroit qui montre non seulement son amour pour la nature mais aussi sa proximité avec le folklore berrichon et les paysans. D'ailleurs, le choix de son pseudonyme n'est pas anodin : le prénom George signifie étymologiquement « celui qui travaille la terre ». La vie champêtre est constamment présentée par Sand comme une vie exemplaire. Dans *La petite Fadette*, c'est le père Barbeau qui sert d'exemple à son fils Landry. Homme important dans sa communauté de paysans, il saura lui inculquer les mêmes valeurs. Cette opposition à la vie mondaine est encore un trait de caractère pour décrire cette littérature rustique ; il suffit de quitter la ville pour pouvoir constater cette bienfaisance.

« Après les années de séjour dans ce Paris qu'elle a toujours détesté, dont elle conteste tout et surtout l'affreux parler [...] elle semble mieux prendre conscience de l'intérêt de sa province, de la beauté du dialogue si ancien et si pur, des coutumes et des traditions qui tous les

jours s’effritent, de la psychologie du paysan ignorée de l’homme des villes. » (205) Le Berry est le fief de George Sand. C’est en tant qu’ethnographe que Sand se positionne. Selon un article intitulé « De l’ethnographie de la littérature à l’ethnocentrique »<sup>42</sup>, Marie Scarpa pose la question du rôle culturel de la littérature. Selon elle, des constructions identitaires sont mises en place dans les phénomènes de patrimonialisation. L’écrivain aurait « un cahier des charges » à compléter. Selon Scarpa, George Sand serait pionnière dans le genre auteure/ethnologue : « Parmi les autres thématiques qui ont pu concerner les folkloristes et les ethnologues, on pourrait penser encore à l’étude des liens entre ‘littérature orale’ (la première occurrence de l’expression est à mettre au crédit de l’écrivain, George Sand) et littérature écrite ou à celle de la filiation mythe/conte/ roman. » Mais il y a un critique Van Gennep qui voit les choses autrement : en effet, selon lui, « G. Sand ne s’est pas donné pour but de décrire des mœurs locales pour elles-mêmes et pour la science : elle n’a vu dans ces mœurs qu’un canevas où broder des généralisations humanitaires. » Scarpa qui cite Van Gennep ne semble pas d’accord avec lui. Elle envisage la littérature comme un véritable terrain d’étude où anthropologie et littérature ne feraient qu’un. Scarpa rappelle que « l’ethnocentrique, qui se définit comme une méthode d’analyse littéraire, s’emploie plutôt à étudier non pas tant la culture *dans* le texte que la culture, locale et particulière, *du* texte. » Scarpa retient finalement que les ethnologues exploitent « une cartographie de la culture du texte ».

Qu’en-est-il réellement ? Il est indéniable que George Sand a rendu la région du Berry célèbre. Elle a su en exploiter les paysages, les pierres, la faune et la flore, s’intéressant à la psychologie du paysan, à ses mœurs, à sa langue, s’acharnant à sauver son folklore de danses et de légendes. Dès mai 1848, George Sand fait de Nohant sa résidence principale et se trouve

---

<sup>42</sup> Scarpa, Marie. “De l’ethnologue de la littérature à l’ethnocentrique.” *Recherches et travaux*. 82, 2013, p. 21-27. Web.

ainsi, de son propre choix, l'un des rares écrivains de son temps à habiter hors de Paris et à vivre à la campagne la plupart du temps (c'est également le cas de Flaubert et cette similitude n'est pas sans rapport avec l'amitié qui les liera pendant une dizaine d'années). Le « pays » sert également de référent à nombre de signes appartenant au registre réaliste : des éléments relevant d'un patrimoine linguistique spécifique, des comportements précis, distincts de ceux qui peuvent s'observer ailleurs, et des manifestations poétiques diverses (tels les proverbes, les comptines et les chansons).

Ce qui s'observe donc à propos du Berry, ce sont des emprunts, des passages, des va-et-vient constants entre observation et création, souvenir et mise en scène fabuleuse. Toujours romanesque, comme elle s'est plu à l'affirmer nombre de fois, George Sand travaille aux frontières des genres, organisant une sorte de porosité systématique entre fiction et fait. Mais la recherche folkloriste repose sur un paradoxe : elle naît du sentiment que l'objet même de son intérêt est en train de disparaître, voire qu'il a déjà disparu, au moment même où il se constitue en tant que tel. La révolution économique, celle de l'industrie, de la mécanisation de l'agriculture et du développement du chemin de fer, est en marche : elle a déjà effacé les traces d'un monde dont l'époque post-révolutionnaire a révélé l'existence en même temps que la fragilité. Tout disparaît, tout a disparu et le travail de l'écrivain est de le faire réapparaître, de le faire revivre, ou au moins d'en donner l'illusion. *La petite Fadette*, donc, c'est bien le Berry mais en même temps, à bien des égards, quelque fabuleux ailleurs.

Le roman ne donne pas non plus de ce coin de province une image conforme à ce que le lecteur de l'époque, s'il était berrichon, pourrait avoir eu sous les yeux. Sand situe l'intrigue non pas dans les années 1840 mais, après avoir dissimulé longtemps le temps véritable du récit, dans les premières années de l'empire, vers 1805. Elle décrit des légendes, celle du follet, du gué, des



pouvoirs magiques de la mère Fadet, des contraintes d'ordre vestimentaire et autres habitudes et coutumes du lieu qui pourraient ne plus exister aujourd'hui. Ainsi, le roman est-il expressément fondé sur du temps qui est passé et du temps qui ne passe pas, celui, fabriqué de toutes pièces à partir de quelques détails véridiques, d'un Berry éternel, fait de simplicité, de vertu et d'une foule de pratiques aimables et naïves.

Dans le style du roman, pourtant, le lecteur peut apercevoir des points naïfs ; la nature paraît parfois être un monde irréel, protégée là où peu d'événements viennent déranger. Il semble que l'idéalisation soit devenue trop flagrante. Les romans champêtres de Sand contiennent en effet peu d'événements dramatiques et les récits sont toujours liés à une question de morale ou d'affectivité. Ils racontent des histoires d'amour contrariées pour des raisons évidentes de différences d'âge (*La mare au diable*) ou de conditions de vie (*La petite Fadette*), mais où l'amour triomphe toujours sur les préjugés. La richesse ne fait pas le bonheur, il faut soi-même lutter pour le construire, tout comme l'amour. Il y a un désir de regarder plus loin vers un amour qui durerait toujours, peu importe la situation familiale et les classes sociales. Des pensées idéalisées, certes, mais que nous cherchons toujours à atteindre. Léon Cellier avait par ailleurs rebaptisé Sand « fille spirituelle de Rousseau » comme pour mieux affirmer son goût pour la nature naïve.<sup>43</sup>

George Sand avait aussi un agenda politique en publiant *La petite Fadette* : mettre l'éducation et l'égalité au centre de ses préoccupations. Grossman avance :

Under the guise of the timeless idyll or fairy tale, then, Sand's novel systematically recalls and reasserts the faith of French utopian socialism in human progress and solidarity. Far from being irrelevant to revolutionary times, the novel instead advances a

---

<sup>43</sup> Schaeffer, G rald. "Nature" chez George Sand, une lecture de Mauprat. *Romantisme*, 1980, vol. 10, n. 30, p. 5.

bold political vision. The relation between France's destiny and that of Sand's heroine becomes still clearer when we remember that the name Fadette is just a diminutive of a patronym. Even the name by which Landry calls her – Fanchon – is itself but a nickname for Françoise, from the old French for *Française*. Landry's bride is the quintessential Frenchwoman, the ideal citizen waiting to be born from the ruins of the Second Republic. (27)

Dans son roman, George Sand décrit l'idéal de la femme française telle qu'elle la souhaiterait, c'est-à-dire instruite, sensible, intelligente, bienveillante, ayant pour objectif de transmettre une éducation moderne pour son temps, à tous, quelque que soit l'origine et le milieu. Elle veut lutter contre tous les clichés existant entre le monde rural et celui de la ville et permettre à tous d'avoir le même niveau d'instruction. Elle lutte pour l'égalité des chances et en cela, George Sand est avant-gardiste.

Il est vrai que George Sand ne pose nulle part l'identité pure et simple du roman bucolique et du roman champêtre : elle pense plutôt à une disposition anthropologique, à un besoin permanent de l'humanité qui aurait produit les deux genres littéraires comme deux expressions successives du même idéal de tous les hommes et de tous les temps. « Pour George Sand, le roman bucolique et le roman champêtre ont ceci de commun qu'ils décrivent des relations sociales simples, à peine aliénées. Cette société fictive est localisée dans la campagne et s'approche plus ou moins d'un état primitif de la société humaine, aussi hypothétique qu'il soit. »<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Grimm, Reinhold R. "Les romans champêtres de George Sand: l'échec du renouvellement d'un genre littéraire". *Romantisme*. 1977. Vol. 7, n. 16, p. 65.

### 3.2.2 Un conte de fée moderne : les bessons de la Bessonière

*La petite Fadette* est donc un roman champêtre. Mais il est aussi bien plus que cela : il est un conte de fées moderne mettant tout à l'épreuve. Fadette est souvent comparée et envisagée comme une fée ou, de façon plus androgyne, comme un lutin. Son prénom la désigne comme telle. La conteuse précise dans le texte : « Vous savez tous que le fadet ou le farfadet, qu'en d'autres endroits on appelle aussi le follet, est un lutin fort gentil, mais un peu malicieux. On appelle aussi fades les fées auxquelles, du côté de chez nous, on ne croit plus guère. Mais que cela voulût dire une petite fée, ou la femelle du lutin, chacun en la voyant s'imaginait voir le follet, tant elle était petite, maigre, ébouriffée et hardie. » (73) On reviendra sur le caractère ambigu du genre de Fadette, mais il est important de remarquer qu'il est une partie essentielle de sa caractérisation.

Bruno Bettelheim, dans *Psychanalyse des contes de fées* (1976)<sup>45</sup>, explique que le conte de fées est plus optimiste que le mythe qui lui est plus pessimiste. En effet, le conte de fées est essentiellement le résultat du conscient normal et d'un contenu inconscient mis en forme par l'esprit conscient, non pas d'une personne en particulier, mais du consensus du plus grand nombre à l'égard de ce qu'ils considèrent comme des problèmes humains universels et de ce qu'ils acceptent comme solutions désirables. « Tout le monde est d'accord pour reconnaître que les mythes et les contes de fées s'adressent à nous dans un langage symbolique qui traduit un matériel inconscient. » (59) Bettelheim ajoute : « Dans les contes de fées, les faits les plus extraordinaires sont racontés comme des événements banals, quotidiens. » (60) Au contraire, le mythe offre d'excellentes images favorables du surmoi, mais les exigences en sont si rigoureuses

---

<sup>45</sup> Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris: Robert Laffont, 1976.

qu'elles découragent l'enfant dans ses tentatives de novice tendant à accomplir l'intégration de sa personnalité.

Le héros des contes de fées a beau vivre des événements extraordinaires, il n'en devient pas pour autant un surhomme, contrairement au héros mythique. Bettelheim conclut : « Les mythes mettent en scène des personnalités idéales qui agissent selon les exigences du surmoi, tandis que les contes de fées dépeignent une intégration du moi qui permet une satisfaction convenable des désirs du ça. Cette différence souligne le contraste entre le pessimisme pénétrant des mythes et l'optimisme fondamental des contes de fées. » (66) C'est évidemment de l'optimisme des contes de fées que relève l'esthétique –mais aussi l'éthique – sandienne, ce qui lui fait préférer des dénouements heureux, conventionnels même.

Il était une fois, donc, des bessons. D'ailleurs, le roman avait originellement comme titre *Les bessons* mettant en scène deux humains semblables, des bessons, comme un bis mais vivant à l'un-isson, « [...] car deux enfants si petits ne pouvaient pas fatiguer la mère, et ils étaient si bien portants, si tranquilles, si peu braillards l'un et l'autre, qu'ils ne faisaient presque pas plus d'embarras qu'un seul dans la maison. » (35) Et un autre personnage de dire à la mère des jumeaux, « [...] mais regardez les vôtres, ils sont chacun aussi beau et aussi bien corporé que s'il était fils unique. » (33) Ils sont donc deux, mais ils forment un « seul », un « fils unique », un « ils » pluriel qui, dans la même phrase, devient singulier. Déniant ainsi la coupure originelle infligée par les dieux aux mortels selon Platon, ces bessons vivent dans la complétude bienheureuse, sans coupure, sans bord, sans temporalité au temps premier du narcissisme primordial. On peut donc comprendre que leur vie érotique, c'est-à-dire d'êtres sexués séparés, est compromise dès le début.

Ceci correspond parfaitement à la nature du conte de fée, dont la menace est le fondement. Il met en scène des héros enfants ou adolescents soumis à des épreuves, qui sont les véritables nœuds de l'intrigue. Dans les contes de fée, il faut qu'il y ait menace, soit contre l'existence physique du héros, soit contre son existence morale. Ici, les jumeaux vont être mis à l'épreuve rapidement. D'un côté, ils représentent un problème économique. La famille Barbeau avait déjà trois enfants lorsque les bessons viennent au monde. Voici comment le père Barbeau s'exprime avec sa femme : « Voilà deux enfants de plus à nourrir, dont nous n'avions absolument point besoin [...]. » (32) C'est un déjà vu du Petit Poucet et de bien d'autres histoires similaires.

Landry et Sylvinet, arrivés en âge de travailler la terre, le père Barbeau propose que l'un des bessons aille travailler chez le père Caillaud, un voisin paysan. Voilà donc l'épreuve initiale, la séparation évoquée plus haut comme traumatisante. La plupart des contes de fées commencent par la séparation, la mort ou l'abandon d'un parent par exemple. Il arrive également que le héros parte à la découverte du monde, à la recherche d'un bien précieux, etc. Quelle que soit sa nature, la séparation équivaut à la nécessité de devenir soi-même, voire même de voir le voyage comme l'image d'une descente dans l'inconscient. Cette situation est bien sûr mise à l'épreuve dans le contexte de la gémellité. L'autre qui part, Landry, sera confronté à l'altérité : quant à celui qui reste, Sylvinet, il aura bien des difficultés à se réaliser en tant que sujet.

Il s'ensuit une période d'appauvrissement et d'humiliations et la nostalgie du paradis perdu. Ainsi dit auparavant, le conte de Sand est cousin à celui du Petit Poucet. L'histoire commence par la bonne réputation du père Barbeau :

Le père Barbeau de la Cosse n'était pas mal dans ses affaires, à preuve qu'il était du conseil municipal de sa commune. Il avait deux champs qui lui donnaient la nourriture de

sa famille et du profit par-dessus le marché. Il cueillait dans ses près du foin à pleins charrois, et, sauf celui qui était au bord du ruisseau, et qui était un peu ennuyé par le jonc, c'était du fourrage connu dans l'endroit pour être de meilleure qualité.

La maison du père Barbeau était bien bâtie, couverte en tuiles, établie en bon air sur la côte, avec un jardin de bon rapport et une vigne de six journaux. [...]

Le père Barbeau était un homme de courage, pas méchant, et très porté pour sa famille, sans être injuste à ses voisins et paroissiens. (31)

Homme important dans sa communauté, le père Barbeau parvient à joindre les deux bouts plutôt aisément. On le voit à l'ouvrage (« il cueillait »), il est courageux. Seulement, il plane dans cette première phrase tournée à la négative, une menace qui pourrait causer le déclin de la famille Barbeau. Et la raison vient tout de suite après : la naissance des bessons. Et pourtant, ils ne seront point humiliés au début. Au contraire, on s'émerveille de les voir si beaux et prestants:

Ils étaient blonds et restèrent blonds toute leur vie. Ils avaient tout à fait bonne mine, de grands yeux bleus, les épaules bien avalées, le corps droit et bien planté, plus de taille et de hardiesse que tous ceux de leur âge, et tous les gens des alentours qui passaient par le bourg de Cosse s'arrêtaient pour les regarder, pour s'émerveiller de leur retirance, et chacun s'en allait disant : « C'est tout de même une jolie paire de gars. »

Cela fut cause que, de bonne heure, les bessons s'accoutumèrent à être examinés et questionnés et à ne point devenir honteux et sots en grandissant. (37)

Celle qui, la première, humiliera les bessons sera Fadette elle-même. Lors de la première rencontre textuelle de Fadette et de Landry, quand ce dernier n'arrive pas à retrouver son jumeau, elle s'écrie ainsi : « - Au loup ! au loup ! Le vilain besson, moitié de gars qui a perdu son autre moitié ! » (75) Elle continue plus loin : « Vous m'avez dit des sottises et vous

m'auriez frappée si vous n'étiez pas si lourd et si pôtu. Cherchez-le donc tout seul, votre imbriaque de besson, puisque vous êtes si savant pour le retrouver. » (76) Fadette rabaisse constamment Landry lors de cette rencontre. Elle ricane à ses dépens et prend plaisir à le voir souffrir. Elle introduit donc un élément de tension dans un couple déjà menacé de séparation.

C'est elle aussi qui introduit la tentation érotique qui fait basculer l'histoire dans le drame et provoque la séparation définitive des bessons. La petite Fadette, avec sa danse endiablée lors de la fête de la Sainte-Andoche, parvient à charmer et à intriguer Landry, qui commence à la désirer. Sylvinet, de son côté, ne se doute absolument pas de l'amour naissant entre son jumeau et Fadette, qui se cachent de tous les paysans du coin. « Mais, comme il n'est secret qui puisse durer, voilà qu'un beau jour de dimanche, Sylvinet, passant le long du mur du cimetière, entendit la voix de son besson qui parlait à deux pas de lui, derrière le retour que faisait le mur. Landry parlait bien doucement ; mais Sylvinet connaissait si bien sa parole, qu'il l'aurait devinée, quand même il ne l'aurait pas entendue. » (167) Sylvinet écoute donc pieusement la déclaration d'amour de son frère à une fille dont il ne reconnaît pas la voix. Les questions du genre et de la sexualité « normale » sont toujours déstabilisées par le lien fraternel. Sylvinet n'accepte pas que ses relations avec son frère puissent changer :

Cette découverte-là fut comme un coup de couteau dans le cœur de Sylvinet. Il ne chercha point à découvrir quelle était la fille que Landry aimait si passionnément. Il en avait bien assez de savoir qu'il y avait une personne pour laquelle Landry le délaissait et qui avait toutes ses pensées, au point qu'il les cachait à son besson, et que celui-ci ne recevait point la confidence. « Il faut qu'il se défie de moi, pensa-t-il, et que cette fille qu'il aime tant le porte à me craindre et à me détester. Je ne m'étonne plus de voir qu'il est toujours si ennuyé à la maison, et si inquiet quand je veux me promener avec lui. J'y

renonçais, croyant voir qu'il avait le goût d'être seul ; mais, à présent, je me garderai bien d'essayer à le troubler. Je ne lui dirai rien ; il m'en voudrait d'avoir surpris ce qu'il n'a pas voulu me confier. Je souffrirai tout seul, pendant qu'il se réjouira d'être débarrassé de moi. » (169)

Quoi de plus poignant que de représenter la séparation des frères par un mur, et qui plus est celui d'un cimetière, où Landry et Fadette trouvent refuge pour garder leur amour clandestin. Sylvinet prend cette conversation comme un acte de trahison. Ce n'est d'ailleurs pas tant la conversation avec une fille qui le trouble mais le fait que son frère jumeau se soit bien gardé de lui faire des confidences. Ce mur du cimetière marque la mort symbolique de la complicité et de l'amour entre deux frères. Ce « coup de couteau » asséné involontairement par Landry marque le renouveau de la mélancolie, du vague à l'âme de Sylvinet. « Et peu à peu son ancien chagrin, dont il s'était quasiment guéri, lui revient si lourd et si obstiné, qu'on ne tarda pas à le voir sur sa figure. Sa mère l'en reprit doucement ; mais comme il avait honte, à dix-huit ans, d'avoir les mêmes faiblesses d'esprit qu'il avait eues à quinze, il ne voulut jamais confesser ce qui le *rongeait*. » (L'emphase est la mienne, 169) Il occupera désormais la place d'un mort dans sa famille. Il fera comme si on l'avait abandonné, car Sylvinet ramène tout à lui, comme s'il s'agissait d'un complot, comme si le sort s'acharnait sur lui.

Dans les contes de fées, souvent, après la tentation érotique, arrive la peur de la mort et la recherche d'un amour idéalisé et stable, qui n'est jamais atteint qu'après de multiples épreuves. L'obstacle majeur est bien souvent d'ordre physique, ici la laideur et le manque de féminité de la petite Fadette. Mais, chose fondamentale, les épreuves que subira Landry seront toujours résolues par l'intervention de Fadette, qui vient d'une lignée de sages-femmes et de sorcières. La première fois que Landry s'adresse à elle et à sa famille, c'est en occasion d'une fuite de



Sylvinet, qui veut se suicider pour la tristesse que lui cause le départ de Landry. En effet, Landry s'accoutume bien vite à son nouveau travail, mais Sylvinet est rongé par le chagrin et l'ennui de ne plus être avec son frère. Landry cherche donc son malheureux besson dans tous leurs recoins habituels, là où ils avaient l'habitude de passer du temps ensemble, mais rien n'y fait, et il craint vraiment pour la vie de son frère. Lui vient alors l'idée d'aller consulter la grand-mère de Fadette réputée pour sa sorcellerie et sur ses « connaissance[s] qu'elle avait sur les maux et dommages du monde. » (71) Mais cette dernière renvoie Landry « parce qu'elle n'était pas contente que, dans le temps, on eût employé la Sagette à sa place, pour les femmes en mal d'enfant au logis de la Bessonière. » (73) C'est alors qu'apparaît la petite Fadette : « Mais, comme il marchait la tête basse et les yeux fichés en terre, il sentit quelqu'un qui lui tapait l'épaule, et se retournant il vit la petite-fille de la mère Fadet, qu'on appelait dans le pays la petite Fadette, autant que pour son nom de famille que pour ce qu'on voulait qu'elle fût un peu sorcière aussi. » (73)

Fadette apparaît donc dans le texte pour la première fois dans un contexte familial qui met en scène les dons surnaturels de sa grand-mère. Ces dons sont davantage perçus comme diaboliques, et effraient bien plus qu'autre chose. On apprendra bientôt que la mère de Fadette est très vite partie du foyer pour suivre un soldat. La grand-mère devient donc une sorte de marâtre : il y a dans cette figure quelque chose de peu accueillant. Comme toute marâtre, la vieille n'est pas bienveillante, elle est au contraire souvent cruelle avec Fadette et son frère Jeannot. On la considère aussi, comme nous l'avons vu, un peu sorcière. Pour ce qui est de la sexualité de Fadette, il est clair aussi qu'elle n'a pas eu devant les yeux le couple parental, qui aurait pu lui donner une idée de l'amour conjugal : elle est donc, au départ, presque aussi sauvage que les deux jumeaux, et elle devra changer considérablement pour permettre le dénouement conventionnel de ses vicissitudes affectives.

Cependant, à la fin du roman, Sand prépare le retour de la normalité pour Fadette. En premier lieu, la marâtre redevient grand-mère, et elle laisse un héritage considérable à Fadette et à son frère : « Quand je n'y serai plus, c'est là que tu trouveras ce que j'aurai laissé ; c'est ton bien et ton avoir, ainsi que celui de ton frère ; et si je vous prive un peu à présent, c'est pour que vous en trouviez davantage un jour. Mais ne laisse pas les gens de loi toucher à cela, ils te le feraient manger en frais. Garde-le quand tu le tiendras, cache-le toute la vie, pour t'en servir pour tes vieux jours et ne jamais manquer. » (200) Ces paroles sont rapportées par Fadette après le décès de sa grand-mère auprès du père Barbeau. Tout au long du récit, la grand-mère est décrite comme acariâtre mais à la fin on comprend que son comportement parfois hostile cachait une grand-mère soucieuse de l'avenir de ses petits-enfants. Entre temps, lors de leur rencontre, Landry parvient à retrouver Sylvinet grâce aux dons surnaturels transmis par la grand-mère à Fadette, qui lui donne son exacte localisation. En échange des services de Fadette, Landry lui promet alors d'exécuter un souhait qu'elle formulera bien plus tard.

Fadette vient en aide à Landry une autre fois, quand celui-ci quitte la ferme du père Caillaud pour rentrer chez lui – un an après le premier épisode. Le temps est orageux, la nature se déchaîne. Très vite, Landry se perd et est pris de panique par un feu follet, qu'il considère comme un véritable être surnaturel. « Cette fois Landry eut peur et faillit perdre la tête, et il avait ouï dire qu'il n'y avait rien de plus abusif et de plus méchant que ce feu là ; qu'il se faisait un jeu d'égarer ceux qui le regardent et de les conduire au plus creux des eaux, tout en riant à sa manière et en se moquant de leur angoisse. » (100) George Sand joue ici avec les superstitions du pays et utilise la petite Fadette comme médium de la nature, mais aussi comme voix de la raison. En effet, quand la jeune fille lui vient en aide, Landry ne sait pas trop à qui il a affaire : « Landry n'était guère plus à son aise dans la société de la petite sorcière que dans celle du follet.

Cependant, comme il aimait mieux voir le diable sous l'apparence d'un être de sa propre espèce que sous celle d'un feu si sournois et si fugace, il ne fit pas de résistance, et il fût tôt rassuré en sentant que la Fadette le conduisait si bien, qu'il marchait à sec sur les cailloux. » (101)

Convaincu d'être en présence d'un esprit malin, Landry se laisse quand même persuader par Fadette. C'est sans doute le premier rite de passage que subit Landry vers la compréhension de l'Autre, qui devient vite un partenaire érotique. En effet, à l'issue de cette péripétie, la petite Fadette fait promettre à Landry de lui faire danser des bourrées le lendemain, le jour de la Sainte-Andoche. Le besson et la petite sorcière vont donc danser comme des paysans « normaux », ce qui commence à le lier dans une relation érotique pour laquelle ils ne semblaient pas nécessairement destinés.

La plupart des contes de fées finissent toujours par récompenser le héros. Les enfants abandonnés retrouvent la maison familiale où ils rentrent chargés des richesses qui leur éviteront à jamais des mésaventures. Les épreuves sont toujours surmontées ; c'est une victoire sur les épreuves attendues et souvent injustes. Dans *La petite Fadette*, Landry est aidé par l'amour que lui porte Fadette. En effet, on imagine bien que le statut de la famille Barbeau-Fadet est redoré par l'héritage de Fadette. Elle qui était si laide et si peu féminine, devient la plus belle femme du pays. Quant à Sylvinet, il est lui aussi soigné par les mains et les mots de Fadette et décide, après être guéri de sa mélancolie chronique, de s'engager dans l'armée napoléonienne. Les parents Barbeau semblent être les seuls à douter de l'engagement de Sylvinet : ils pensent, en effet, qu'il est amoureux de Fadette et qu'il s'éloigne pour mieux laisser son besson heureux. Ainsi, la prospérité attend les nouveaux époux, et leur bonheur n'est terni que par le départ de Sylvinet, qui pourtant devait renoncer à son frère dans sa nouvelle conformité érotique et sociale.

### 3.2.3 La mise en désir de monstres érotiques

Contrairement à *La petite Fadette*, dont les bessons sont beaux et fondamentalement bons, Marcel Aymé imagine des personnages monstrueux. « Monstres » vient du latin *mostrare* qui signifie montrer. Le mot désigne un phénomène, c'est-à-dire un individu ou une créature que l'on exhibe. Le monstre surprend par son écart évident vis-à-vis des normes d'une société. Un monstre devient tel quand il est désigné : il installe un certain malaise chez celui qui le pointe du doigt parce qu'il ne se reflète pas dans les convenances et l'ordre établi. Il projette une image autre que le désignateur. Et c'est parce qu'il est autre qu'il devient objet d'un spectacle, comme dans les foires et les cirques. Il se confond dans la foule de prime abord, puis se distingue franchement de par son inquiétante étrangeté. Il a passé illégalement la frontière morale.

Après avoir introduit d'emblée Saint-Pierre et Satan comme les auteurs primordiaux des vicissitudes qui vont survenir, Marcel Aymé pose quelques questions essentielles : le monstre est-il humain ? Est-il assujéti à une morale ? Comment juger ses actions ? Sera-t-il gouverné par Dieu ou par Satan ? Telle est la question de ce dernier : « Même, je me suis demandé s'il se pouvait que l'un fut damné et l'autre élu de Dieu. Mais c'est une supposition si impertinente pour la dignité de sa Créature... » (1104)

Il existe une connexion intime entre monstruosité et sexualité. Les héros qui tuent des monstres sont essentiellement masculins : le « monsticide » indique le triomphe sur le monstre par un héros supra-masculin. La femme, de ce point de vue, est la version sublimée du sexe masculin, et la récompense du chevalier monsticide. Dans *Les Jumeaux du diable*, Norbert tue son frère Louis en espérant être aimé par une femme en retour. C'est tout du moins la logique de Norbert. Cependant, le monstre-chaos n'est jamais totalement défait : il rôde à la lisière du

monde organisé et il attend la moindre occasion pour opérer son retour et semer à nouveau la confusion, marque de la primordialité originelle.

Ici, l'époque concernée est l'entre-deux-guerres. On sait que la première guerre mondiale, avec son utilisation de machines de guerres modernes telles que l'avion et les chars d'assaut, représente un choc remarquable pour les soldats, qui eux-mêmes se sentent déshumanisés par leur rôle dans un type de conflit nouveau. Les soldats morts ou blessés au combat sont vus comme des esclaves ou des machines, ils sont mi-humains, mi-robots – robot, d'ailleurs, en tchèque veut dire esclave.

La première guerre mondiale fut la première guerre industrielle de l'histoire. Pour tenter de mettre fin à un conflit qui dure et des conflits qui s'enlisent, les nations engagées ont donc dû faire preuve d'inventivité et d'innovations techniques pour trouver des moyens de surpasser leur adversaire. En réalité, le premier conflit mondial a surtout permis d'accélérer le progrès dans de nombreux domaines où l'innovation était déjà présente. La révolution est en marche : cela s'appelle la technique.

C'est alors que l'être humain a commencé à se ressentir comme un objet technologiquement obsolète. On est entré dans l'âge du posthumanisme.

### **3.2.4 Le posthumanisme chez Aymé**

En effet, le monstre ayméen est posthumain. Il se redéfinit dans ses perspectives et prédicats par rapport à ce qu'une technologie nous permet et nous ouvre. Les machines acquièrent des capacités humaines et brouillent les pistes.

Dans la mythologie juive, le golem était déjà la réplique de l'être humain. Ce mythe raconte qu'un savant était parvenu à modeler et à animer une figure qui finit par le dépasser et

l'horrifier. Le golem est une créature humanoïde qui acquiert bientôt une puissance mentale et physique supérieure à la sienne. Comme chez Marcel Aymé le démiurge est Satan, qui admire son œuvre, mais plus tard la juge monstrueuse une fois qu'elle est devenue consciente et autonome comme lui ; traité comme un monstre à mi-chemin entre l'homme et l'outil, le golem ne supporte bientôt plus l'injustice de sa condition et se rebelle ; il faut donc le détruire. Et il lui faut une mort atroce.

Le problème, c'est que le démiurge produit un golem à la façon dont Dieu avait fait l'être humain. C'est conférer à Satan un rôle qui n'est pas le sien mais c'est d'autant plus diabolique qu'il est capable de le faire. Le golem, homme artificiel animé par la vie, est donc une créature fabriquée par des moyens magiques. Le golem devient, de ce fait, l'antithèse d'Adam qui a été créé par Dieu. Chez Marcel Aymé, d'ailleurs, Saint-Pierre n'acquiesce jamais au projet de Satan. Parce que c'est un jeu perdu d'avance ? Le narguerait-il ? Ou alors est-il sûr de recueillir ces deux âmes ? Seul le prologue les met en scène et c'est finalement au lecteur de trancher. Choisira-t-on Louis, le gentil, ou Norbert, le frère fratricide ?

Ce qui est encore plus impressionnant, le golem incarne la possibilité d'un homme sans âme. Si l'homme peut créer artificiellement son semblable (le golem), c'est que l'humain est reproductible et ne se définit point par un principe spirituel irréductible, une âme transcendante. La fabrication d'un homme par un autre prouverait l'inanité de la conscience ou de l'intériorité comprises comme la condition de l'exercice de la liberté et de la morale.<sup>46</sup>

Le monstrueux est ce qui met en doute les lois fondatrices d'une société et d'une culture. Il met en crise les institutions. Le corps monstrueux bouleverse l'imaginaire. Le rapprochement

---

<sup>46</sup> A ce propos, on pourrait lire l'article de Maaïke van der Lugt intitulé "L'humanité des monstres et leurs accès aux sacrements dans la pensée médiévale" (2008) disponible sur < <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00175497v1> > Consulté le 4 février 2017.

de l'homme et de la machine mènerait aussi à un dégoût pour la chair – et donc pour le corps et potentiellement pour la sexualité. Les clones, par exemple, n'ont pas de sexe. L'asexualité s'apparente en effet au trouble du désir sexuel hypoactif. Dans le couple de Louis et Marie, d'ailleurs, l'asexualité est très évidente. Même après l'abandon de Norbert, Louis n'est pas pour autant un sujet sexué très actif, et Aymé nous dit que lui et sa maîtresse « coulaient des jours d'une monotonie enivrante. » (1124)

### **3.3 DES PERSONNAGES QUEER**

#### **3.3.1 George Sand, une femme moderne sans contraintes ni tabous**

Avide de liberté et éprise d'indépendance, George Sand bataille ferme pour conquérir son autonomie. Elle entre en littérature non par vocation mais pour gagner sa vie. Dans l'introduction de l'édition Gallimard-Flammarion, Geneviève van den Bogaert rapporte :

Voici donc un roman qui n'aurait été entrepris que pour gagner de l'argent et que son auteur aurait écrit très vite. Les lettres de Sand aggravent encore notre gêne. Elle a ce fâcheux et désinvolte : « [...] je reviens aux bergeries. » Et dans une autre lettre à Hetzel, elle explique que « ces sortes de fadaïses » ne lui coûtent guère de fatigue morale, mais seulement « une certaine fatigue physique quand il faut se presser. » (9)

Avec le temps, elle prendra le goût pour l'écriture, vécue comme un véritable métier. Elle est à la fois une bonne dame berrichonne et une femme émancipée. C'est une femme d'affaire avisée. Elle sait faire entendre sa voix et valoir ses droits. Aussi, impensable pour l'époque, George Sand cumule travail et vie de famille. Elle se veut multiple : femme, amante, et mère dans une

société hostile à cette liberté. Plus encore, c'est parce qu'elle est responsable du foyer qu'elle lutte avec tant d'ardeur. Elle travaille sans relâche pour payer les pensions pour sa fille, Solange, et lui assurer une éducation qui lui permettra de vivre libre. Elle entretiendra également financièrement ses amants. Sand aura une certaine liberté de créer mais également de vivre sans contraintes et sans tabous. Elle est une pionnière dans l'histoire de la liberté sexuelle. George Sand ne fut mariée qu'une seule fois mais multiplia les liaisons, souvent avec des hommes célèbres, Alfred de Musset, Frédéric Chopin, ou encore Prosper Mérimée.

Si Sand n'a jamais cessé de se dégager des contraintes de son sexe, ce fut pour mieux revendiquer l'égalité avec les hommes. Nul n'a oublié Sand portant redingote et chapeau, cigarillo aux lèvres. Pourtant, jamais elle ne cherche à imiter l'homme : cet audacieux travestissement lui permet avant tout de se fondre dans la foule et d'accéder aux parterres des théâtres. Ce permis de travestissement est une dérogation pour être autorisée à porter un pantalon et à adopter quelque part un look androgyne. L'auteure refuse, quand même, d'être une simple femme virilisée chez qui l'on traquerait des indices de masculinité.<sup>47</sup> Elle ne recherche que la parité homme-femme, elle refuse d'être instrumentalisée et se veut artiste avant tout.

Sand a investi dans un domaine exclusivement réservé aux hommes : la politique. Elle défend les droits civils avant de s'attaquer aux droits civiques. Tous ses romans peignent des héroïnes qui vont toutes se marier avec quelqu'un qui sera leur égal. La femme est l'égale de l'homme dans les mêmes conditions. Fadette elle-même ouvre une école à la fin du conte : « [...] elle y fit bâtir une jolie maison, à l'effet d'y recueillir tous les enfants malheureux de la commune durant quatre heures par chaque jour de la semaine, et elle prenait elle-même la peine,

---

<sup>47</sup> C'est le même cas pour *La petite Fadette*: on fait l'étalage des sexualités détraquées.



avec son frère Jeanet, de les instruire, de leur enseigner la vraie religion, et même d'assister les plus nécessiteux dans leur misère. » (230)

### **3.3.2 Le monstre est queer**

Le monstre primordial est queer chez Aymé. Il est parfois hermaphrodite, doté de tentacules phalliques et d'attributs féminins. Il contredit et contrarie la séparation des éléments opérée par l'acte démiurgique de la création du cosmos.

Marcel Aymé décrit la difformité de ses personnages en relation avec la perfection incarnée par Marie du Môle, une femme qui éblouit dès son entrée dans le roman, sur le seuil d'une brasserie. Le jeu de lumière et d'obscurité dans la brasserie démontre d'une complémentarité entre Marie et Louis. Elle l'a tout de suite élu, laissant l'autre frère, auquel on avait rasé la tête, livré à lui-même. Marie choisit celui qui a des cheveux car c'est aussi un signe de bonne santé et de masculinité. Elle ne sait pas que Norbert est chauve parce qu'on l'a rasé pour les différencier. Elle doit donc entendre l'absence de cheveux du frère comme l'effet de l'âge ou de la maladie. Norbert d'ailleurs, se sent impuissant face à son frère. Et tête baissée, il s'avoue vaincu.

Tandis que Louis et Norbert rêvaient, le nez dans leur assiette, une automobile s'arrêta devant la maison. Une jeune femme en descendit et, hésitante à la vue de ces hommes attablés, s'arrêta au seuil. La lumière éclairait en face sa silhouette nette sur la nuit. Elle était belle, mince comme il faut, avec un visage fin et mat, des yeux noirs très grands. Sa beauté brune et grave s'accordait avec l'élégance sportive de ses vêtements. Le cache-poussière blanc qui l'enveloppait, serré aux hanches par une ceinture, s'arrêtait aux genoux. Un chapeau de feutre sombre emboîtait la tête exactement. [...] [Louis et

Norbert] avaient ôté leurs bérets de matelots. Au geste que fit Norbert pour se découvrir, il souffrit de la raie marquée dans sa chevelure par la tondeuse du capitaine. Il envia son compagnon et prit le temps de songer : « Pourquoi dans la cabine, ne me suis-je pas réveillé avant lui ? » Ce coup de tondeuse l'écrasait et de toute sa personne lui semblait-il qu'on ne voyait que cette raie. La sensation d'être tout nu le gênait de pudeur, les yeux par terre, les fesses serrées. Cependant Louis avait de l'aise. Considérant avec plaisir le dommage capillaire de Norbert, d'autre part rangeant Nimbu dans le prolétariat du don juanisme, il avait conscience d'être avantagé, le plus bel homme du moment. Au lieu de la physionomie renfrognée, souffreteuse de Norbert, il offrait un visage aimable, avec un jeu tout prêt de sourires. Ce fut à lui que la jeune femme s'adressa. (1115)

Dans ce passage, Norbert exprime physiquement le mal-être occasionné par sa tête nue. C'est dans cette scène que les frères deviennent ennemis. La perte de cheveux de Norbert face à son adversaire joueur signifie dans son sens le plus large la perte de sa masculinité, qui le condamne aux yeux de Marie. Il va quand même coucher avec Juliette, la servante de la brasserie, et s'adresse ainsi à elle : « Tu n'es pas une femme fatale, toi. Tu ne viens pas de la nuit. Toutes les femmes fatales viennent de la nuit et mesurent à peu près un mètre soixante-dix. Toi, tu es tassée, rondouillarde, rousse un rien et tu n'as pas de pantalon, j'en jurerais... » (1117) Puis, quelques instants plus tard, il la voit qui, « renversée sur son bras, tête en arrière, elle riait. Le rire plissait ses joues grasses, son corsage s'ouvrait sur un amas de chair rose et molle de cochon de lait. Elle exhalait une odeur de sueur et d'étable. Mais ça ne lui faisait rien, à Norbert. » (1117) Ces derniers mots marquent bien la dégradation de l'ardeur érotique. Il reste comme dégoûté par Juliette, cette femme qui pour lui n'est qu'un monstre de chair. Son corps voluptueux face à l'élégance de Marie de Môle reste difforme, avec des proportions corporelles et des

caractéristiques féminines exagérées. Norbert perd tout ce jour-là : son frère, la femme qu'il pourrait aimer, et sa virginité. Son entrée dans la sexualité hétéronormative reste dégoûtante, profondément queer.

Le mouvement queer se situe d'ailleurs dans cette translation qui va d'une modernité dépassée vers des lendemains vertigineux, ici le posthumanisme. Rappelons qu'au départ, « queer » indique une déviation, une étrangeté. Une personne queer renvoie à un travers, une anomalie, c'est-à-dire à un biais, à une direction inattendue. Plus tard, cet adjectif s'est transformé en un étendard marquant la volonté de non-intégration dans la société marchant au pas de la norme hétérosexuelle, blanche, et de la classe moyenne.

Le sexe (biologique) et le genre (l'identité sexuelle), basés sur le binaire masculin/féminin sont des fictions, des constructions d'un discours dominant marqué par son hétérosexualité. La polysémie du mouvement queer marque son dynamisme, mais sans doute est-ce aussi un des effets de ce qu'il tente de théoriser : l'éclatement des jouissances, la revendication d'un nomadisme sexuel, d'une sexuation mutante. Être queer, c'est être sexuellement marginal. Mais ce mode d'être mine des concepts fondés sur l'opposition homme/femme. Avec la théorie queer, le sujet est éclaté et déconstruit : « Si nous, lesbiennes, homosexuels, nous continuons à dire, à nous concevoir comme des femmes, des hommes, nous contribuerons au maintien de l'hétérosexualité. »<sup>48</sup> En somme, il faut dépasser la notion de genre, même chez des sujets sexués.

En critique et théorie littéraires, le queer dépasse alors la simple étude de l'homosexualité dans la littérature : il débusque ce qui est « pervers » dans des textes qui en principe, continuent de mettre en scène la norme hétérosexuelle. Le roman de Marcel Aymé est donc un texte queer :

---

<sup>48</sup> Wittig, Monique. *Le corps lesbien*. Paris: Minuit, 1973, p. 72,73.

dès le prologue, le lecteur est plongé aux frontières de l'étrange. Ce dialogue invraisemblable entre Saint-Pierre et Satan révèle un monde parallèle. Ce qui est étrange est que le créateur (auteur) passe par le biais d'un artisan (Satan) pour projeter un monde où il n'aura aucune emprise sur ses créatures et cela en devient même inquiétant. Imaginer deux hommes sans spiritualité est obscène. Selon Satan, « le monde est trop vertueux. C'est un scandale. Tu [Saint-Pierre] ne recevrais pas dix âmes par an, si le monde allait raisonnablement. [...] si Dieu lâchait la bride à sa créature, elle le renierait. Hélas ! elle est engluée dans cette chose ridicule que les mortels nomment destinée. » (1103) Ce que Satan veut dire est que sans boussole, l'homme est perdu. Il a besoin de la foi pour croire : la foi est un engagement et une marque de fidélité aux exigences de la société. En outre, la destinée existe coûte que coûte : la patronne du bar au Havre dit l'avenir dans les mains. Après avoir inspecté les mains de Louis et Norbert, l'avis est sans appel : « Vos deux mains sont pareilles, mais ça ne prouve pas que vous aurez la même vie. » (1114) Cependant, les monstres auront la même mort : leur tentative de s'accrocher à une femme leur sera fatale. Les deux meurent en essayant de sauver Marie d'une chute mortelle, qui finira par les entraîner tous les trois.

L'écriture queer, donc, s'oppose à une narration hétéronormative. Les standards ont changé ainsi que le rapport à l'écriture. Dire d'une écriture qu'elle est queer, c'est remettre en question les idées d'identité et de double : d'identité parce qu'elle brouille et éclate les frontières de la sexualité, de double parce qu'elle est à cheval sur les deux sexes. Il est toujours question de déplacements : on glisse d'un frère à l'autre chapitre après chapitre. Il y a littéralement et figurativement un transfert qui s'opère. Le déplacement en psychologie est le mécanisme par lequel une motivation, une émotion sont déplacées de leur objet originel sur un objet substitutif. C'est précisément le cas de Louis et Norbert: ils aiment tous les deux Marie du Môle. C'est

l'ambivalence des sentiments qui se joue ici. Comme le précise le roman, les frères deviennent aussitôt ennemis enviant le même objet.

Le roman pourrait sembler essentiellement masculin de par l'omniprésence des hommes et de figures masculines (Saint-Pierre et Satan). Néanmoins, il y a comme un déséquilibre des genres, comme si la masculinité « flirtait »<sup>49</sup> avec la féminité. Louis et Norbert sont en effet deux hommes malades et c'est au travers de la maladie qu'ils glissent dans la féminité : hystériques, les faux jumeaux sont chacun à leur tour en plein délire. Seul Nimbu, l'ami humain des monstres, représente le mâle dans toute sa splendeur : ouvrier des chemins de fer, très porté sur la gente féminine, son langage argotique le rend populaire et vulgaire. Il faut tout de même ajouter que son nom vient de « nimbe » qui signifie, selon le TLFI, « cercle, disque de lumière que les peintres et les sculpteurs placent, depuis l'Antiquité égyptienne, autour de la tête des personnages sacrés, des héros divinisés, de Dieu ou des saints. » Le reproche que faisait Satan à Saint-Pierre se reflète bien dans ce cas : Nimbu est l' élu de Dieu et sa destinée est toute tracée. Pourtant, il commet des péchés : il convoite et « butine » (1131) la femme de son prochain – ici son chef (1131) - et il trahit son ami Louis en se liguant contre lui grâce à Norbert. « Plus tard quand les exigences de Norbert lui parurent suspectes, il eut un remord amer, voulut confesser à Louis sa défaillance. Il n'osa point et continua de se prêter aux manœuvres de Norbert dont il craignait les indiscretions. » (1188) Il incarne donc le mâle exemplaire, avec tous ses défauts.

Quant à Marie du Môle, elle incarne le fétichisme de l'éternel féminin. Elle danse nue chez elle par exemple. Marie du Môle est féminine mais pas conventionnellement féministe. Nous ne savons rien de son passé. Quand elle est avec Louis, on nous dit que « le moment présent les occupait seul, jamais ils ne parlaient de leur vie passée, ne faisaient de projets. »

---

<sup>49</sup> Reeser, Todd. *Masculinities in Theory*. Wiley-Blackwell, 2010. Reeser utilise fréquemment ce terme dans le chapitre 5 "Masculinities in Disguise".

(1125) Pourtant, elle n'est ni un trophée ni un objet d'échange. Puisqu'il est le représentant d'une écriture queer, Aymé échappe au piège de la reproduction des discours dominants et surtout masculins. Par exemple, Aymé reprend le mythe d'Abel et Caïn de la Genèse, mais à aucun moment il est question de se multiplier. Louis et Marie ne ressentent pas le besoin d'avoir des enfants et n'en parlent jamais. La faculté reproductrice est un trait rendu politiquement pertinent pour marquer la différence entre des corps non pas sexués en eux-mêmes, mais nommés comme tels par le langage hétérosexué. Mettre en exergue un couple stérile, c'est le vouer à la mort même avant sa fin dramatique.

Marie est, paradoxalement, une représentation misogyne de la féminité idéalisée, ce qui représente un désir lesbien et une subjectivité queer. C'est quequ'un qui finit par agir contre une narration hétéronormative. C'est sans doute pour cela qu'elle partage la mort des deux faux jumeaux. Sue Ellen Case dit: « The queer is the taboo-breaker, the monstrous the uncanny. »<sup>50</sup> La fin de la narration marque la fin d'un monstre queer à trois têtes. C'est un monstre qui a essayé de menacer et de déstabiliser l'ordre établi.

Marcel Aymé présente une seule fois son personnage Louis dans une position hétérosexuelle conventionnelle. Il va voir des prostituées uniquement pour préserver son amour pour Marie :

[Louis] descendit chaque jour pendant quelques instants au sixième étage distribué en chambres garnies qu'habitaient des filles. Il s'en excusait lui-même : « Je sublime notre amour. La passion pure ne doit être qu'en esprit que gaine la chair. Plus je descends de fois à l'étage du dessous, plus je libère l'esprit : je descends. » Toutefois, loin d'engager Marie à y travailler de son côté, il lui cachait simplement sa conduite, se prononçant en

---

<sup>50</sup> Sue Ellen Case, "Tracking The Vampire" in *Writing On The Body: Female Embodiment And Feminist Theory*, ed K Conboy and N Medina (New York: Columbia University Press, 1997), 383.

lui-même que les déportements féminins n'ont point l'efficacité libératrice des masculins.

(1136)

Louis se garde bien de révéler à Marie ses agissements. Et puis, il ne s'agit pas, pour Louis, de la tromper mais de transcender leur amour, de le rendre plus pur. Selon lui, l'esprit dépasse la chair. On en arrive à se demander si Louis et Marie couchent jamais ensemble. Cette déclaration « je descends » paraît d'ailleurs contradictoire : en effet, ses va-et-vient journaliers devraient révéler un homme toujours en érection. Marcel Aymé joue sur l'ambiguïté du verbe descendre : d'un côté, Louis descend pour mieux faire dériver ses pulsions vers un objet plus élevé – son amour pour Marie -, de l'autre, il descend pour se libérer sexuellement. Enfin, Louis fait un commentaire assez explicite sur la sexualité féminine, car ce qu'il dit sur l'efficacité de la jouissance masculine jette un soupçon définitif sur l'inaccessibilité ou même l'inadéquation de celle des femmes, qui elles peuvent simuler l'orgasme.

### **3.3.3 Louis, homme lesbien**

Louis est un homme lesbien, ou peut être Marie est lesbienne. L'homme lesbien est un homme qui vit dans le même état d'esprit qu'une lesbienne. Par conséquent, tout en les aimant, il lui est impossible de s'adresser aux femmes de la même manière que le ferait un homme hétérosexuel. De prime abord, « homme lesbien » sont deux termes qui paraissent contradictoires. Est-ce que Louis est un lesbien coincé dans le corps d'un homme ou est-il seulement un homme efféminé ? Et comment Marie peut-elle être lesbienne ?

Naomi Schor cite Roland Barthes dans « Male Lesbianism » : « The ideal movement of love is not [...] penetration but juxtaposition. »<sup>51</sup> Autrement dit, le phallus n'a plus lieu d'être. Ce qui compte désormais, c'est la juxtaposition entre deux personnes, c'est-à-dire la liaison commune qui les attire. La juxtaposition entraîne la chaîne ou la liaison de deux choses sans barrières entre elles. Dire d'une relation qu'elle ne repose plus sur la pénétration, c'est sensibiliser le sujet à d'autres stimuli. Il y a, dans ce type de relation, des liens de similarité et de différence. En ce qui concerne l'homme lesbien et plus particulièrement Louis, il s'agit des deux : comparaison, parce que Louis et Marie se rejoignent artistiquement dans leur amour pour la musique, et contraste parce que Louis se soulage sexuellement avec d'autres femmes. Petit à petit, Louis deviendra l'œuvre de Marie et ce sera là la naissance d'une femme phallique. Cette dynamique sexuelle se développe en même temps que Norbert intervient dans la vie du couple. Le frère jumeau fera ingérence dans le couple queer. Son intervention renforcera l'étrangeté de la relation entre Louis et Marie. Seulement, Norbert, voulant sceller le triangle, voudra pénétrer dans le foyer, faire intrusion. Le nœud gordien réside là : un frère lesbien et une femme phallique en proie du désir de Norbert, qui maintenant passe pour un hétérosexuel endurci. "L'automobiliste était généralement occupé par un homme seul. Avec ses jumelles, Louis pouvait distinguer qu'il était jeune encore et portait la barbe. Parfois une femme l'accompagnait, presque jamais la même." (1137)

Chez Louis il s'agit, en fait, de l'existence intégrée dans un individu de sexe masculin et hétérosexuel d'un ensemble de valeurs féminines qui le conduisent à avoir aux femmes une relation analogue à celle des lesbiennes. Louis aime Marie mais ne consomme pas l'autre. Il

---

<sup>51</sup> Schor, Naomi. "Male Lesbianism". *A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Volume 7, Number 3, 2001, p. 391.



aime une autre égale, semblable et différente ; il l'aime heureuse dans ses désirs à elle. L'éditeur de l'auteur Jean Markale, ayant écrit *L'Homme lesbien* (2009), s'exprime ainsi :

L'homme lesbien porte en lui une douceur qui le rend extrêmement sensible aux qualités de la femme. Sa relation à la femme exclut la domination et la jalousie; elle se fonde sur la fraternité plus que sur la complémentarité. C'est un homme tribade, c'est-à-dire frotteur, caresseur : il se frotte à la femme, moins soucieux de la "foutre" que de la caresser, vénérant une beauté intérieure autant qu'extérieure. Leurs jeux érotiques raffinés sont le fait de partenaires dont la relation repose sur un échange physique et affectif dénué d'agressivité et de violence. Relation bienveillante et délicate où la sensualité l'emporte sur la sexualité. Ainsi la femme est-elle pour l'homme lesbien une merveilleuse complice qu'il aime dans sa différence, mais en égale.<sup>52</sup>

L'homme lesbien a une générosité naturelle et est altruiste. C'est de là que part la fraternité pour aller vers une complicité amoureuse totale, vers la recherche et la réalisation de désirs de l'autre, vers le don réciproque et la double découverte. L'amour est, avant d'être un désir charnel, basé sur la communication, sur l'échange. Il y a une réelle attirance pour la personnalité où se cachent bien souvent une tendresse et une sensibilité physique et morale souvent fragile. Finalement, l'homme lesbien refuse les valeurs et attitudes de rivalité et de domination.

Qu'en est-il chez Louis ? Pourquoi faire passer un homme pour une femme ? Pourquoi Marcel Aymé exerce-t-il le don de la ventriloquie de l'homme lesbien par le biais de Louis ? Le terme de « ventriloque » qu'utilise Thaïs E. Morgan dans un article intitulé « Male lesbien Bodies : Construction of Alternative Masculinities in Courbert, Baudelaire, and Swinburne »

---

<sup>52</sup> Markale, Jean. L'homme lesbien. <<http://www.fabula.org/actualites/j-markale-l-homme-lesbien-28911.php>> Consulté le 3 février 2017.

(1992) est intéressant en ce qu'il est éphémère chez Marcel Aymé : nous verrons que Louis, le pantin du ventriloque, n'a pas toujours besoin de sa voix féminine pour s'affirmer. Il sait reprendre sa voix d'homme quand il faut se battre avec des « vrais hommes ». Ce monstre sait renoncer aussi à la femme qui est en lui.

Louis et Marie veulent préserver la virginité du couple. Ils l'alimentent avec délicatesse et pureté. « Ils s'appliquaient à être beaux et précieux. Leurs sentiments, leurs sensations étaient comme aseptisés. Des pudeurs que la promiscuité tend à abolir entre deux êtres, ils n'avaient abdiqué aucune, les cultivant et les multipliant avec des raffinements rares. » (1125) Ils le font avec retenue et concentration. Ils sont toujours sur le qui-vive, sur leurs gardes comme s'il y avait une menace, un danger, une attaque à laquelle il faut être préparé. Le contraire de leur mode de vie est la débauche, la décadence (morale). Leurs sentiments et leurs sensations sont comme purifiés, loin d'être toxiques. Au contraire, tout semble être clarté et transparence. Mais tout est aussi propension à se retenir (sexuellement). Comme si le sexe était sale. Finalement, Louis et Marie s'occupent à entretenir cette pudeur. Ils veillent à ce qu'il n'y ait pas d'écarts.

Reeser, dans *Masculinities in Theory*, rappelle que « In Renaissance poetry, certain male poets imagine birthing as a metaphor for writing poetry, the use of which could be construed as a way to equate poetry and birth so as to relate to this element of female subjectivity. » (121) Louis, qui refuse la procréation, s'essaie au piano et à la poésie, avec Marie muse, mais il échoue. D'abord, il est mauvais musicien, car « les mélodies exécutées au piano, n'avaient grâce ni vie. » (1128) Alors il se met à écrire :

Marie en comprit la vanité et lui inspira de rimer. Du premier coup, Louis fut un poète audacieux et Marie, qui discernait moins sûrement en poésie qu'en musique, se laissa convaincre qu'il avait un grand génie. Elle se satisfait de trouver dans ces poèmes des

rythmes périodiques et des sonorités prenant l'oreille par surprise. Le premier poème de Louis la fit s'extasier. (1128)

Marie est prédominante dans cette citation (« Marie », « elle »). Elle prend, à nouveau, les devants en l'incitant à écrire. C'est elle qui fait germer cette idée de poésie dans la tête de Louis. Dans ce couple queer, qui ventriloque qui ?

Le poème de Louis est en fait un appel à son frère. Il est question de deux aventuriers bleus. Un « œil noir » les guette. Le poète rappelle que la destinée a choisi un des aventuriers et se demande si l'autre est toujours en vie : « Deux numéros dans un chapeau / Et l'un d'eux / a pris l'ascenseur en banlieue. / Il ne pouvait monter plus haut / L'œil noir était dans son gousset. Il s'en ira s'il trouve mieux. / Est-il encore bleu l'autre aventurier qui pleura l'adieu ? » (1129) Louis enfante le désir d'être à nouveau deux avec son faux jumeau. Il évoque le hasard, qui les a faits l'un perché en haut de son immeuble, l'autre jouet de Satan. C'est précisément à ce moment-là que Louis repense à Norbert. Louis se sent délivré, comme si le cordon ombilical s'était reformé dans son imaginaire. Lucide sur la signification de son poème, « Louis, qui pensait rarement à Norbert, dont le souvenir le gênait, comme d'un parent honteux, malotru et pourtant très proche, avait trouvé sa première inspiration poétique dans leur rencontre déjà lointaine. Dès lors, il ne cessa de songer à Norbert. Une curiosité ardente lui vint de savoir où il était, surtout comment il était. » (1129) L'inconscient de Louis a parlé. Ce poème va tout déclencher : la deuxième rencontre avec Nimbu à Paris, la sombre descente aux enfers de Norbert, et la mort des jumeaux ainsi que de Marie.

### 3.3.4 La viande : signe de masculinité et de virilité

En sortant du café où le choix de Nimbu les avait conduits, Louis et Nimbu sont attirés par le débit d'un camelot qui vend sa marchandise étalée sur le trottoir. Au dernier rang des nombreux badauds, ils écoutent depuis quelques minutes, lorsque deux individus, d'une stature impressionnante, s'approchent, dont l'un bouscule Nimbu sans daigner prendre garde à ses protestations. Louis, qui a senti le contrecoup du choc, touche l'épaule du coupable.

« Vous pourriez vous excuser, c'est la moindre des politesses », dit-il.

L'homme, tournant un peu la tête, le toisa et dit à son voisin :

« Qu'est-ce qu'à dit, la fille ? A ma chatouillé. »

L'autre se retourna, à son tour toisa Louis :

« Sais pas. L'est tout joli, ce petit ... »

Dédaigneux, ils s'absorbèrent à écouter le camelot, sans prêter plus d'importance à l'incident. Trois jeunes femmes qui avaient suivi la scène partirent d'un grand éclat de rire. Blessé au plus sensible de son orgueil de mâle, Louis se mit à invectiver furieusement les deux personnages dont la placidité ne faisait qu'exaspérer sa rage. Enfin, celui qui avait bousculé Nimbu se pencha vers l'autre.

« Qu'est-ce qu'il a donc, à tousser comme ça. On n'entend plus les boniments du cam.

- Une paire de saligauds, clamait Louis, je ...

- Allons, bébé, dis pas des gros mots comme ça, c'est vilain », reprit l'homme.

Et, d'une poussée qui ne parut pas lui coûter d'effort, il envoya Louis rouler à terre.

Tandis que Nimbu, rendu circonspect par cette démonstration négligente, s'efforçait à calmer Louis, les deux individus s'éloignèrent sans hâte, comme pour se dérober modestement à l'admiration sympathique des spectateurs.

Louis, toute sa raison empêchée par une rage frénétique, répétait d'une voix blanche :

« Ce n'est pas fini. Je les retrouverai. Bon Dieu, je les retrouverai et je leur casserai la gueule à tous les deux ... »

- Mais non, disait Nimbu, faut pas dire ça. I vous assommeraient, fragile comme vous êtes. Vous avez mal nulle part ? Je vous le dis, il vous est rien arrivé de pire que si vous aviez glissé sur une peau d'orange ... » (1167)

Dans cette scène, ce qui déclenche la colère de Louis, ce sont les femmes qui ricanent. Il y a vraiment une démarcation entre hommes et femmes. Il y a une place pour chacun et chacune. On ridiculise et rabaisse Louis par des petits surnoms de femme. Nimbu rappelle à Louis qu'il est trop fragile pour se battre. D'ailleurs, Nimbu avait remarqué l'air efféminé de Louis avant la scène. Voilà ce qu'il dit de son pardessus: « I vous fait la taille fine, à croire que vous avez mis un corset. '» (1166) Ce compliment va en effet devenir une caractéristique négative quelques instants plus tard.

Suite à cet incident, Louis rentre chez lui :

Encore pâle et tremblant de colère, Louis fit irruption dans la salle à manger. Marie, dans un fauteuil, lisait des journaux de mode, Leïlé mettait le couvert. Louis fit claquer la porte derrière lui et, des deux mains appuyées sur la table, se prit à vociférer :

« Des biftecks, Bon Dieu, des biftecks ! »

Leïlé, consternée par un éclat aussi contraire aux habitudes de la maison, contemplait son maître avec des yeux ahuris, dans une attitude scandalisée.

« Il n'y a pas de biftecks ce soir », dit-elle.

Louis la prit par le bras, la poussa hors de la salle à manger, criant :

« Ouste ! Allez me chercher des biftecks, vous m'avez compris ! »

- Monsieur veut des biftecks ...

- Du cheval, oui, et que ça saigne ! »

Un peu soulagé par cette sortie, il alla s'asseoir sur le divan. Marie vint à lui, dans sa main prit la main frémissante qu'elle caressa doucement.

« Louis, qu'est-ce que tu as ? »

D'un mouvement presque brutal, il se dégagea.

« Ah ! laisse-moi tranquille, laisse-moi. Tout ce qui m'arrive est par ta faute. En deux ans, tu as fait de moi un être efféminé, un bibelot ridicule [...]. (1167, 1168)

C'est le seul passage du roman où Louis donne des ordres et où il laisse entendre à Marie qu'elle ne règne plus. Il veut redevenir homme et prendre des muscles. Ce n'est plus Marie qui va l'entretenir comme une « plante » (1127). De même, Nimbu est victime et a fortiori témoin de la bousculade. Louis est touché dans son orgueil de mâle présumé. Il ne fait pas le poids face au physique démesuré de ces hommes.

Dès lors, Louis prend la décision de prendre cinq kilos en un mois. Par conséquent, il établit tout un programme qu'il suit à la lettre pendant deux mois. (1168, 1169) Son unique dessein est de se venger, et il réussit dans son projet :

[Son] désir de revanche était patient, il fut chaque soir au *Travailleur's Bar*.

Un après-dîner qu'il faisait une partie avec Nimbu, il vit entrer son homme roulant les épaules, un mégot humide collé au coin des lèvres et se diriger vers le comptoir. Le garçon servit « M. Eugène » avec des égards craintifs auxquels celui-ci ne prit même pas garde. Louis de ne déplaça pas tout de suite, savourant son impatience. Nimbu, effacé autant qu'il pouvait, murmurait presque à voix basse :

« Si on s'en allait, il est déjà très tard ...

- Non, une minute. J'ai envie de prendre un bock au comptoir. Si ça te dit ...

- J'ai pas soif, c'st drôle.

- Alors, attends-moi là. »

[...]

« Le dernier que j'ai envoyé à l'hôpital m'en avait fait moins que ça. »

[...] Le patron ouvrit la bouche pour une intervention timide :

« Monsieur Eugène ...

- Occupe-toi de tes godets, citrouille. J'ai pas besoin de toi pour régler la chose », dit l'homme.

Son poing fermé esquissa un retrait vers l'aisselle, pour l'élan convenable, mais le coup n'arriva pas à destination. Louis, plus rapide, avait touché à l'estomac. Le costaud chancela, sa main chercha un appui sur le zinc. Un deuxième coup l'abattit.

Avec nonchalance, Louis paya les consommations, cueillit Nimbu sur sa banquette et sortit. [...] (1170, 1171)

Louis se montre patient et efficace. Nimbu se charge de sa réputation. Il n'y a pas de femmes dans la scène contrairement à celle où Louis s'était auparavant battu.

Roland Barthes, dans « Le bifteck et les frites » de *Mythologies* (1957), explique que le vin et le steak, tout deux de couleur rouge, sont synonymes de « force », de « santé », et de « vie ». À l'époque, on n'hésite pas encore à affirmer à table qu'un petit coup de rouge, « ça donne des forces ». Selon Barthes, « Manger le bifteck saignant représente donc à la fois une nature et une morale. » (87)

Le mot viande vient du latin *vivenda* en latin qui signifie « ce qui sert à la vie, pour un dérivé du verbe *vivere*, « vivre ». Alain Rey, dans « La viande, patrimoine vital, » explique que :

*Vivenda*, pour les Romains, étaient les choses qui servent à conserver la vie ; les « viandes », au moyen âge, sont toutes les nourritures, les provisions. Encore au XVII<sup>e</sup> siècle, Madame de Sévigné considérait comme des «viandes » à la fois « un ragoût, une salade de concombres, des cerneaux » (noix). Mais depuis longtemps, le mot *viande* s'employait de plus en plus à propos de la chair des animaux chassés, puis des animaux d'élevage, en distinguant les viandes rouges, bœuf, mouton, les viandes blanches, veau, porc, volailles, lapins, et – ce qui ne se dit plus – les viandes noires de gros et petit gibier. Selon les époques, les civilisations, les sociétés, le mot *viande* et ses équivalents en d'autres langues correspondent à toute utilisation alimentaire de certaines parties, surtout musculaires, des animaux.<sup>53</sup>

Ainsi, la viande participe au bon vivre et comme le rappelle Barthes, on peut la manger sous toutes ses formes, bleue, saignante, à point, ou bien cuite. Surtout, c'est un aliment éminemment viril.

### **3.4 LA REPRÉSENTATION DES FEMMES CHEZ SAND ET AYMÉ**

#### **3.4.1 La Sagette, représentante d'un discours scientifique sur les jumeaux**

Jusqu'au chapitre VIII où se situe l'épisode de la coupure et l'entrée de Fadette, George Sand raconte l'histoire exclusive des deux garçons, l'un à l'autre liés, « les bessons de la Bessonière. » La bessonerie, ce doublement redoublé s'étend dans le tissu du texte en changeant le nom de la

---

<sup>53</sup> Rey, Alain. « La viande, patrimoine vital », 2011. <<http://laregledujeu.org/2011/09/29/7195/la-viande-patrimoine-vital/>> Consulté le 2 février 2017.



ferme qui les a vus naître, la gémellité étant tout d’abord un agrandissement et un événement mémorable. « Le père Barbeau fut un peu étonné quand il revint du marché de voir deux petites têtes dans le berceau », devenu « trop étroit », « demain il me faudra l’agrandir. » (32) En plus, ces jumeaux sont particulièrement frappants, ce que souligne la mère Sagette en tant que sage-femme d’un vieux savoir. Après avoir fait remarquer qu’il y a des bessons qui « ne se ressemblent pas plus que vous et moi », elle déclare catégoriquement : « Je n’ai jamais vu deux bessons si pareils. » (p. 33) Affirmation que relaie la conteuse : « Au premier moment, on ne faisait point entre eux de différences et on croyait voir un œuf et un œuf. » (33) La naissance des deux bessons apparaît donc comme une fausse séparation après avoir partagé un même utérus : une fois nés, on ne voit d’eux qu’« un œuf et un œuf ». Comment alors à partir de l’impossibilité d’une reconnaissance individuelle se construire une identité ? Comment des bessons, des bis « si pareils » vont-ils vivre en permanence avec une image dédoublée d’eux-mêmes ?

Le père Barbeau s’inquiète : « [...] j’ai ouï dire que les bessons prenaient tant d’amitié l’un pour l’autre, que quand ils se quittaient, ils ne pouvaient plus vivre, et qu’un des deux, tout au moins, se laissait consumer par le chagrin, jusqu’à en mourir. » (33) La gémellité est problématique et en femme d’expérience, la Sagette propose un remède afin de parer à cette version tragique de la mêmeté : « Enfin par tous les moyens que vous aurez imaginer, empêchez-les de se confondre l’un avec l’autre et de s’accoutumer à ne pas se passer l’un de l’autre. » (34) En fait, la Sagette nous propose un discours pseudo-scientifique sur l’éducation des jumeaux. Voici comment la Sagette s’adresse au père et à la mère Barbeau :

Mais écoutez ce qu’une femme d’expérience va vous dire. Ne le mettez pas en oubliance ; car dans le temps où vos enfants seront en âge de vous quitter, je ne serai peut-être plus de ce monde pour vous conseiller. Faites attention, dès que vos bessons

commenceront à se reconnaître, de ne pas les laisser toujours ensemble. Emmenez l'un au travail pendant que l'autre gardera la maison. Quand l'un ira pêcher, envoyez l'autre à la chasse ; quand l'un gardera des moutons, que l'autre aille voir les bœufs au pacage ; quand vous donnerez à l'un du vin à boire, donnez à l'autre un verre d'eau, et réciproquement. Ne les grondez point ou ne les corrigez point tous les deux en même temps ; ne les habillez pas de même ; quand l'un aura un chapeau, que l'autre est une casquette, et que surtout leurs blouses ne soient pas du même bleu. [...] Ce que je vous dis là, j'ai grand'peur que vous ne le mettiez dans l'oreille du chat ; mais si vous ne le faites pas, vous vous en repentirez grandement un jour. (34)

La Sagette met en garde la famille Barbeau et leur conseille fortement de ne pas éduquer les bessons à la même enseigne. Il faut, au contraire, cultiver la différence jusqu'à ce qu'elle devienne normale. Cet avertissement est donc directement adressé aux parents chargés de l'éducation de leurs enfants. Elle soigne son discours en les différenciant de suite : il y a « l'un », puis « l'autre » et tous les points-virgules qui les séparent comme pour mieux accentuer les antonymes que ces bessons doivent devenir. Le point-virgule permet aussi d'équilibrer logiquement une phrase un peu longue mais il sert surtout de séparateur dans une énumération sous forme de liste. Il sert également à séparer des propositions indépendantes mais qui ont entre elles une relation faible, une signification liée. Bien que la Sagette s'efforce de vouloir les séparer à tous points de vue (vestimentaire, travail, etc.), il demeure tout de même ce lien indélébile qui existe entre Landry et Sylvinet : la gémellité. C'est comme si dans son discours, elle voulait séparer l'inséparable. D'ailleurs, la marque de croix assignée à la naissance sur Sylvinet pour le distinguer de son frère jumeau s'effacera et il ne restera plus rien de cette marque.

« La mère Sagette parlait d'or et on la crut. On lui promet de faire comme elle disait, et on lui fit un beau présent avant de la renvoyer. Puis comme elle avait recommandé que les bessons ne fussent point nourris du même lait, on s'enquit vite d'une nourrice. » (34) On buvait ses paroles et « on la crut » : déjà parce qu'elle avait de l'expérience mais aussi parce que la famille Barbeau n'avait qu'elle sous la main. On va donc chercher une nourrice, mais le paragraphe suivant va tout faire capoter. « Il ne s'en trouva point dans l'endroit. La mère qui n'avait pas compté sur deux enfants, et qui avait nourri elle-même tous les autres, n'avait pas pris ses précautions à l'avance. Il fallut que le père Barbeau partit pour chercher cette nourrice dans les environs ; et pendant ce temps, comme la mère ne pouvait pas laisser pâtir ses petits, elle leur donna le sein à l'un comme à l'autre. » (34) Donc, le premier mot qui suit le départ de la Sagette est « mais ». D'ailleurs, le père rentrera bredouille et on oubliera vite les conseils de la Sagette.

« La Sagette nous a dit de ne pas nourrir nos bessons du même lait, pour les empêcher de prendre trop d'amitié l'un pour l'autre, c'est vrai qu'elle l'a dit ; mais n'a-t-elle pas dit aussi qu'il fallait les soigner également bien, parce que, après tout, les bessons n'ont pas la vie tout à fait aussi forte que les autres enfants ? J'aime mieux que les nôtres s'aiment trop, que s'il faut sacrifier l'un à l'autre. Et puis, lequel des deux mettrons-nous en nourrice ? Je vous confesse que j'aurais autant de chagrin à me séparer de l'un comme de l'autre. » (35)

La mère Barbeau cherche une excuse à tous les propos rapportés par la Sagette. Il y a encore ce « mais » qui vient contrecarrer les avertissements de la Sagette. Mais comment blâmer une mère qui aime équitablement ses enfants et qui ne s'en séparerait pour rien au monde ? La mère Barbeau serait-elle la cause de tous les futurs malheurs de ses enfants ? Elle parle quand même de sacrifice comme d'une scène biblique. Elle ne veut surtout pas faire de favoritisme – en tous

cas, au départ – et souhaite par-dessus tout que l’amour des bessons triomphera des dires de la Sagette.

Mais la mère Sagette sait aussi que la logique de la gémellité c’est la mêmeté : « Ce que je vous dis là, j’ai grand peur que vous ne le mettiez dans l’oreille du chat » (34) ce que corrobore la conteuse « Enfin c’était peine perdue que de vouloir les diviser d’esprit et de corps. » (40) Cependant, l’auteure, qui perce sous le narrateur, affirme la nécessité de sortir de ce premier narcissisme pour advenir comme sujet affectif et sexué. La sexualité et le genre sont une partie essentielle de l’identité personnelle « Malgré cette grande ressemblance et cette grande inclination, Dieu, qui n’a rien fait d’absolument pareil dans le ciel et la terre, voulût qu’ils eussent un sort bien différent, et c’est alors qu’on vit que c’étaient deux créatures séparées dans l’idée du bon Dieu, et différentes dans leur tempérament. » (41) L’auteure annonce ici son programme narratif et va s’employer à décrire la nécessaire séparation des bessons et ses effets dissemblables sur les deux protagonistes. Le père en sera l’agent mais bien plus tard. Selon la volonté du père Barbeau, Landry devra quitter la Bessonière: « Il obéit bravement et passa la porte de la maison sans regarder derrière lui. » (47) Poussé hors de la Bessonière par son père, il entre dans la communauté des hommes et des femmes qui l’accueillent dans sa singularité et fêtent ce franchissement initiatique. « Garçons et filles, grands et petits, vinrent embrasser le besson et la plus jeune fille lui attacha une branchée de fleurs avec des rubans à son chapeau, et parce que c’était son premier jour de service et comme un jour de fête pour la famille qui le recevait. » (49)

Reçu comme « un » parmi les autres, Landry « le besson » est détaché de ce tout nommé « les bessons » et leur résidence éponyme. Et c’est en ethnologue d’une société rurale et de ses rituels que George Sand décrit son entrée dans le monde du travail. Et en écrivaine attentive des

lois profondes du psychisme, elle nous montre la séparation comme un engendrement de soi. Mais c'est au prix d'un déchirement que Landry s'est séparé d'une partie de lui-même pour devenir un homme à part entière : « On leur avait dit qu'ils ne seraient jamais qu'une moitié d'homme s'ils ne s'habituèrent pas à se quitter. » (46) En sortant de la Bessonière, Landry s'attache à d'autres objets qui viennent substituer les objets primordiaux : « Il prenait plaisir à voir propre, grasse et reluisante, la pouliche qu'il menait au pré. » (61) Séparé du même, Landry découvre des plaisirs autres : « Enfin Landry avait appris à danser à la Priche, et quoique ce goût lui fût venu tard, à cause que Sylvinet ne l'avait jamais eu, il dansait déjà aussi bien que ceux qui s'y prennent dès qu'ils savent marcher. Il était estimé bon danseur de bourrée [...]. » (65)

### **3.4.2 La mère Barbeau, une femme surprotectrice**

Reconnu par l'Autre, Landry n'est plus seulement un « moi » spéculaire mais un « Je » sujet et se constitue en autrui, ce qui précipite Sylvinet dans le drame de la jalousie envers les objets de désir de l'autre : « Sylvinet l'avait vu danser une fois et cela avait été la cause de ses plus grands dépit. Il avait été si en colère de le voir embrasser une des filles du père Caillaud qu'il en avait pleuré de jalousie. » (65) Englué dans la jouissance narcissique de l'image spéculaire, Sylvinet ne veut rien savoir de la séparation. Ainsi, le jour du départ de Landry : « [Sylvinet] revint se pendre aux jupons de sa mère comme un petit enfant et ne la quitta point de la journée lui parlant toujours de Landry. » (53) Et « [...] la mère Barbeau voyant et avisant le seul de ses bessons qui lui restât ne put s'empêcher de dire que c'était celui qu'elle eût vu partir avec le plus de peine [...]. » (47) C'est sous le regard de la mère que Sylvinet ne cesse de chercher l'image idéale au miroir du besson, et ce regard fige cette bessonerie narcissique. Par ailleurs, le désir de la mère assigne Sylvinet à l'espace fermé du gynécée. À la merci d'une mère en manque de besson,

Sylvinet est l'objet d'un amour qui le pétrifie en éternel petit enfant, de « corps et d'esprit », tout à des amusements « qui n'étaient plus du goût de Landry. » (64)

Le désir maternel fait de Sylvinet un enfant attardé et le féminise. Après avoir affirmé « Mon Landry est bien un véritable garçon », elle énonce « Mais celui-là a le cœur d'une fille ; c'est si tendre et si doux qu'on ne peut pas s'empêcher d'aimer ça comme ses yeux. » (48) Cette déclaration d'amour fait de Sylvinet la chose d'une mère qui ne peut « s'empêcher d'aimer ça » d'un terrible amour narcissique. Elle l'aime « comme ses yeux », c'est-à-dire comme une partie d'elle-même. Attaché, entendons aussi ligoté, au désir de la mère Barbeau qui barbote le sujet en réduisant à « ça ».

Sylvinet ne sera jamais Sylvain mais restera pour toujours un diminutif, Sylvi-net, une petite Sylvie cajolée de tous. Landry, lui, est du côté de l'« andros », un homme reconnu comme tel par la mère et jeté dans le monde par les bons soins du père Barbeau. Fixé à la Bessonière, et la jouissance de la bessonerie incapable de faire le deuil de l'image idéale, refusant de se mesurer à l'Autre et au manque qui feraient de lui un sujet désirant, Sylvinet tombe dans une tristesse qui frappe d'inanité le monde et ses objets.

Sylvinet est fixé à sa mère, il s'identifie complètement à elle : il est l'a-sujet (assujetti de la mère). Soumis au règne de sa mère, Sylvinet voit en elle la première femme de sa vie. Elle trouve dans cette relation une sécurité affective sans égale, qui la fait se comporter comme si elle était sans rivale. Après tout, la relation entre une mère et son fils est fondée sur le narcissisme qu'aucune rivalité ultérieure ne vient déranger. C'est une relation totalement dépourvue de rivalité. La relation mère-fils est faite d'attachement et de séduction, de désir et de plaisir, elle est aussi modelée par ce que la mère y projette en matière d'idéal et par ce qu'elle transmet de son propre rapport au masculin.

Le but de la mère surprotectrice est de prolonger le plus possible l'exclusivité du lien avec son fils. Pour cela, elle n'hésite pas à jouer tantôt sur le registre de la peur – elle exagère tous les dangers<sup>54</sup>, tantôt sur celui de la chaleur – elle le réconforte, le gâte, le cajole. Profondément angoissée à l'idée de perdre son fils, elle lui transmet une vision pessimiste des relations humaines, ce qui a pour effet de renforcer chez lui anxiété et dépendance affective :

Sylvinet, voyant que son frère ne revenait pas autant à lui qu'il l'aurait souhaité, et se trouvant réduit à porter sa jalousie sur le petit Jeanet et sur Cadet Caillaud ; voyant, d'un autre côté, que sa sœur Nanette, laquelle jusqu'alors, l'avait toujours consolé et réjoui par des soins très doux et des attentions mignardes, commençait à se plaire beaucoup dans la société de ce même Cadet Caillaud, dont les deux familles approuvaient fort l'inclinaison ; le pauvre Sylvinet, dont la fantaisie était de posséder à lui tout seul l'amitié de ceux qu'il aimait, tomba dans un ennui mortel, dans une langueur singulière, et son esprit se rembrunit si fort qu'on ne savait par où le prendre pour le contenter. Il ne riait plus jamais ; il ne prenait goût à rien, il ne pouvait plus guère travailler, tant il se consumait et s'affaiblissait. Enfin on craignit pour sa vie, car la fièvre ne le quittait presque plus, et, quand il l'avait un peu plus que d'habitude, il disait des choses qui n'avaient pas grand'raison et qui étaient cruelles pour le cœur de ses parents. Il prétendait n'être aimé de personne, lui qu'on avait toujours choyé et gâté plus que tous les autres dans la famille. Il souhaitait la mort, disant qu'il n'était bon à rien ; qu'on l'épargnait par compassion de son état, mais qu'il était une charge pour ses parents, et que la plus grande grâce que le bon Dieu pût leur faire, ce serait de les débarrasser de lui. (189, 190)

---

<sup>54</sup> Par exemple, voilà ce que la mère Barbeau nous dit: " – Hélas! faut-il, mon Dieu, disait-elle en sanglotant, que cet enfant-là me donne tant de souci! Il me fera mourir, c'est bien sûr." (66) Ou encore: "Cette idée, que Sylvinet pouvait avoir eu envie de se détruire, passa de la tête de la mère dans celle de Landry aussi aisément qu'une mouche dans une toile d'araignée, et il se mit vivement à la recherche de son frère." (69)

La jalousie le ronge. Il l'était déjà de son besson, voilà maintenant le tour de Nanette qui ne porte plus d'intérêt et d'attention envers son grand frère Sylvinet. C'est qu'il veut être le centre d'attention, l'objet entretenu des autres. C'est la faute de la mère. La « fantaisie » du pauvre Sylvinet est ici suggérée comme folie. Il veut accaparer l'amour de toute sa famille. Il ne peut souffrir que Nanette, par exemple, ne s'occupe plus de lui. Le verbe sandien est fort : Sylvinet veut « posséder » ceux qu'il aime. Il voit d'un œil noir celui qui le dépossédera, c'est-à-dire démembrera, de sa famille. Posséder, c'est disposer en maître de quelque chose et pouvoir en tirer profit et jouissance. On a déjà vu que Sylvinet réplique les émotions des personnages romantiques avec sa mélancolie, sa souffrance continuelle, et enfin cette impression d'être en sursis. Il les imite parfaitement bien. Seulement, cette description tourne ces sentiments plutôt en un caprice d'enfant. La phrase est longue et entrecoupée, comme l'enfant, qui pleure en reprenant sa respiration après chaque mot. C'est un enfant tyrannique et égoïste qui ne se réjouit pas du bonheur de ses proches. Au contraire, il se morfond se sentant abandonné. Il fait payer sa famille et surtout sa mère de ne plus être le centre du monde. Il fait de la résistance face au bonheur d'autrui, tant dans son corps que dans son esprit. C'est un personnage qui empêche la famille de tourner en rond. Il représente à lui tout seul le côté sombre du roman.

Écrasé par cet amour féroce, Sylvinet grandit dans l'anxiété, l'immaturité affective et la culpabilité, intimité difficile à établir, communication verbale réduite, émotions verrouillées, etc. Voilà les conséquences et mécanismes de défense que peut mettre en place, à son corps défendant, Sylvinet littéralement attaché à sa mère. S'il parvient à couper le cordon, c'est avec violence et de manière définitive. Lorsqu'il s'engage dans l'armée, sa famille est étonnée. Cela marque la fin d'expression de Sylvinet. Il perd la parole pour la rendre à sa mère. Il vivra désormais par les mots de celle-ci : « - Ah ! s'il pouvait enfin revenir ! dit la mère Barbeau à son



mari » (232) Elle continue : « - Mon vieux, dit la mère, notre bru en sait là-dessus plus long qu'elle n'en veut dire ; *mais on n'attrape pas une mère comme moi*, et je crois bien que j'en sais aussi long que notre Fadette. » (L'emphase est la mienne, 232) Elle n'est pas dupe, son instinct maternel prend le dessus. Elle ajoute : « - Eh bien, répliqua la mère Barbeau, notre Fanchon est trop grande charmeuse, et tellement qu'elle avait charmé Sylvinet plus qu'elle ne l'aurait souhaité. Quand elle vit que le charme opérait si fort, elle eût voulu le retenir ou l'amoindrir ; mais elle ne le put, et notre Sylvain, voyant qu'il pensait trop à la femme de son frère, est parti par grand honneur et grande vertu, en quoi la Fanchon l'a soutenu et approuvé. » (233) De par la répétition du mot « charme », la mère Barbeau accentue le fait que sa belle-fille a le pouvoir d'ensorceler les hommes, presque de les envoûter. Elle nie toute responsabilité pour le malheur et la mélancolie de son enfant. Sylvinet est la seule raison d'être de la mère Barbeau.

D'ailleurs, dans l'épisode de la Baigneuse de Clavières, on avait vu des mécanismes similaires. On avait sollicité cette femme savante pour soigner Sylvinet qui souffrait de fièvres aiguës.

On consulta aussi la Baigneuse de Clavières, la femme la plus savante du canton après la Sagette, qui était morte, et la mère Fadet, qui commençait à tomber en enfance. Cette femme habile répondit à la mère Barbeau :

- Il n'y aurait qu'une chose pour sauver votre enfant, c'est qu'il aimât les femmes.

- Et justement il ne peut les souffrir, dit la mère Barbeau : jamais on a vu un garçon si fier et si sage, et, depuis le moment où son besson s'est mis l'amour en tête, il n'a fait que dire du mal de toutes les filles que nous connaissons. Il les blâme toutes de ce qu'une d'entre elles (et malheureusement ce n'est pas la meilleure) lui a enlevé, comme il prétend, le cœur de son besson.

- Eh bien, dit la Baigneuse, qui avait un grand jugement sur toutes les maladies du corps et de l'esprit, votre fils Sylvinet, le jour où il aimera une femme, l'aimera encore plus follement qu'il n'aime son frère. Je vous prédis cela. Il a une surabondance d'amitié dans le cœur, et, pour l'avoir toujours portée sur son besson, il a oublié quasiment son sexe, et, en cela, il a manqué à la loi du bon Dieu, qui veut que l'homme chérisse une femme plus que père et mère, plus que frères et sœurs. (190, 191)

Les médecins et les sages-femmes sont unanimes : le queer est une conséquence inévitable de la jumeauté. Mais ils n'ont pas de remède à prodiguer.

Sylvinet est décrit par sa mère comme un être asexué. La jumeauté déstabilise l'orientation sexuelle. Certains critiques comme Yann Dalle<sup>55</sup> voient en Sylvinet un homosexuel refoulé :

Enfin, George Sand suggère en passant, mais de manière très discrète, qu'il existe une explication possible au comportement de Sylvain. Celui-ci ne s'intéresse pas aux femmes. Bien qu'en âge de faire des rencontres, il repousse violemment cette possibilité et ne supporte pas que son frère puisse avoir une aventure avec une jeune fille. Il est possible de conclure qu'à la base des ces troubles psychologiques se trouve une homosexualité refoulée. Une homosexualité dont Sylvain lui-même n'a pas véritablement conscience, et qu'il a enfouie dans les profondeurs de son inconscient. Un mensonge qu'il se fait à lui-même et aux autres, et qui parfois ressurgit sous forme de crises de jalousie excessives, puis de fièvres terribles. (20)

Yann Dalle manque de voir que Sylvinet se désintéresse pour le sexe opposé mais aussi le sien. En effet, il n'a jamais d'élans ou pulsions sexuel/les envers son frère. Il ne ressent pas d'attirance

---

<sup>55</sup> Dalle, Yann. *La Petite Fadette*. 2015: LePetitLittéraire.fr.

sexuelle pour une autre personne. Il y a donc absence d'orientation sexuelle. La « surabondance d'amitié dans le cœur » n'est autre qu'une grande affection pour son frère Landry. Est-ce que la dernière phrase de la Baigneuse de Clavières ne mentionne-t-elle pas implicitement une tendance incestueuse dans la famille Barbeau?

Sylvinet est un enfant hypersensible. Il se confie dans le nid douillet de sa mère. Les épreuves qu'il subit, entre autre la séparation d'avec son frère Landry, l'atteignent de plein fouet. La plus grande hantise d'un hypersensible est justement la séparation et le sentiment d'abandon. Sylvinet est un véritable fils à maman, mais par défaut. Ce qui le chagrine surtout, c'est l'absence du frère.

### **3.4.3 L'épisode de la coupure**

La nécessaire coupure dans la jouissance infinie du Même, sans laquelle il ne peut y avoir de sujet, George Sand la donne à voir. Au chapitre VIII, c'est vers le lieu-dit de la coupure que se dirige Landry en « grand émoi » (70) à l'idée que Sylvinet pouvait avoir eu de se tuer ; « Landry approcha donc de la coupure, car son frère et lui avait coutume d'appeler comme ça cet endroit de la joncière [...] » (69), un endroit proprement chaotique : « C'était une grande coupure que la rivière avait faite dans les terres en déracinant deux ou trois vergnes qui étaient restées au bord de l'eau [...] » (69) un endroit plein de « branchages et d'herbes plus hautes que sa taille. » (70). Cette coupure comporte un double sens : elle est le lieu-dit de l'endroit en question et elle marque également la coupure entre les frères.

Landry est dépassé par cette masse confuse, déchirure advenue à la terre. Impuissant dans ce chaos, et alarmé dans sa solitude de bessons, c'est alors que l'idée vient à Landry de « consulter une femme veuve, qu'on appelait la mère Fadet. Mais cette femme qui a le pouvoir

de pans[er] le secret » (71) refuse de l'aider, comme on l'a déjà vu. C'est alors qu'entre dans le texte la petite Fadette, tout à la fois bonne et méchante fée qui consent à l'aider moyennant le dû de la parole donnée de Landry en paiement de son savoir. C'est la dialectique du don, toujours présente dans les contes de fées.

Fort des paroles de la petite Fadette, « Landry sauta dans la coupure et entra dans les broussailles. » (80) Ici, l'espace n'est plus seulement un lieu, il donne lieu. Ce saut est un franchissement, il signe l'ouverture d'un commencement de maturité. « Landry vit sur l'autre rive son frère assis avec un petit agneau qu'il tenait dans sa blouse [...] » (80) La coupure que la rivière a inscrite dans le paysage sépare les deux frères et fait bord aux champs de la bessonerie. « Sur l'autre rive », Landry n'aperçoit plus son besson mais son « frère ». Cet acte inaugure un ordre nouveau et parachève sa transformation. « Aussi Landry, qui n'épargnait guère, prit-il plus de force et plus de taille cette année-là que son besson. Les petites différences [...] devinrent plus marquantes, et, de leur esprit passèrent sur leur figure. [...] Aussi, on ne les prenait plus jamais l'un pour l'autre, et, malgré qu'ils se ressemblaient toujours comme deux frères, on ne voyait plus du même coup qu'ils étaient bessons. » (88) Il n'en est de même pour Sylvinet qui lui apparaît : « Comme une souche, les yeux fixés sur le courant de l'eau, la figure aussi pâle qu'une fleur de nappe, la bouche à demi ouverte comme un petit poisson qui baille au soleil, les cheveux tout emmêlés par le vent, et ne faisant même pas attention à son petit agneau qu'il avait rencontré égaré dans les prés [...] » (81) Sylvinet devient ici Agnus sacrificiel sur l'autel de la sexualité de son frère, petit poisson christique. Il sent que son besson est en train de le quitter et que donc il se retire en lui-même, dans son image spéculaire.

Sorti de l'Un, devenu « un » parmi les autres, Landry, dans l'épisode de la coupure, est poussé – par la peur – à recourir à l'Autre majuscule, à une étrange famille de « fadet »,

« farfadet » « qu'en d'autres endroits on appelle aussi un follet » (73) où l'on est sorcière, de « mère Fadet » en « petite Fadette ». À cette généalogie de la marge, s'ajoute la marge géographique, ainsi ces femmes, vivant « tout au bout de la Joncière » (71), au bout du monde des cultivateurs dans un lieu rempli de ronces, représentent-elles pour Landry, fils de laboureur bien-pensant, des figures de l'altérité absolue.

La petite fade apparaît comme une déesse sauvage des bois, protectrice des Amazones insoumises dont la divinité de la magie et des enchantements qui apparaît sous la forme d'une louve ou d'une jument, fait prospérer – ou périr – le bétail et donne la prospérité matérielle. Attributs qui sont ceux aussi de la sauvage Fadette capable de « sauter sur une jument sans bride ni selle » (126) et de la « faire galoper comme si le diable était dessus » (126) et qui participe elle aussi du monde animal « vif comme un papillon, curieux comme un rouge-gorge et noir comme un grelet » (73), avant de se métamorphoser en bonne fée riche de dons et de louis d'or.

Au départ, la rencontre entre Landry et la petite Fadette se fait dans la confrontation. C'est aussi la première occurrence dans le roman où Landry parle à une étrangère. Les autres fois où il est en société avec le père Caillaud sont rapportées par le narrateur. Les premiers mots de Landry à l'égard de Fadette et son frère sont les suivants: « - Méchant grelet, [...] il faut que tu n'aies pas de cœur pour venir agacer un quelqu'un qui est dans la peine comme j'y suis. Il y a longtemps que tu veux m'émalicer en m'appelant moitié de garçon. J'ai bien envie aujourd'hui de vous casser en quatre, toi et ton vilain sauteriot, pour voir si, à vous deux, vous ferez le quart de quelque chose de bon. » (75, 76) Il ajoute plus loin dans l'échange : « - Je suis bien sot de t'écouter, méchante fille, dit alors Landry en lui tournant le dos et en se remettant à marcher. Tu ne sais pas plus que moi où est mon frère, et tu n'es pas plus savante là-dessus que ta grand'mère, qui est une vieille menteuse et une pas grand'chose. » (76) La conversation

commence par des insultes, toujours avec le même épithète « méchante ». Ce qui est encore plus intéressant, avant d'être caractérisée comme une fille, Fadette est d'abord un « grelet », c'est-à-dire un insecte noir, sauteur, et à grosse tête. Ce grelet est une nuisance, un insecte dont on veut se débarrasser parce qu'il est gênant. De plus, il est difforme (grosse tête) et est malin (de par sa couleur qui représente le côté obscur). Lorsque Landry dit à Fadette qu'elle n'a pas de cœur, il met en avant son manque d'empathie. Et c'est précisément là qu'elle est menaçante et qu'il lui somme d'arrêter de l'« émalicer ». Il perçoit en la Fadette un penchant qui pousse à se jouer d'autrui ou peut-être à le séparer de son jumeau. C'est plus que de l'espièglerie. Emprunté au latin *malitia*, malice signifie « nature mauvaise, méchanceté ; ruse finesse » lui-même dérivé de *malus*, le mal. Landry confère à la Fadette cette disposition d'esprit à vouloir faire le mal, à être insensible. En provoquant Landry, Fadette se montre étrangère et ennemie ayant, selon Landry, une bien piètre réputation de famille : l'étrangeté de la petite fille viendrait de sa filiation.

La rencontre de Landry avec la petite Fadette va faire que Landry va s'affranchir de l'amour de son frère. Il sort de l'arcan de Sylvinet. Aussi, lorsque Landry menace de les casser en quatre, Fadette et le sauteriot, c'est parce qu'il se compare à eux. Lui qui se voit double voit également ces interlocuteurs de la même manière. Lui aussi considère qu'elle représente deux moitiés, qu'elle n'est que la moitié d'elle-même, surtout si son frère n'est pas là. Landry voit cela de son côté, de son état de jumeau.

### 3.4.4 *La petite Fadette* : un Bildungsroman

Fadette est le vilain petit canard<sup>56</sup>, rejeté de tous à cause de son physique différent. Elle subit les moqueries et les coups des autres enfants. La petite Fadette, c'est l'histoire de ce petit lutin à peine féminisé devenant un beau et fier cygne. C'est un récit de formation et donc, aussi, d'acquisition d'un genre sexuel socialement reconnu. C'est, selon Naomi Schor, « the *Bildung* of the female character as she is integrated into patriarchal society. » (139) Son frère, le sauteriot, est également la risée du pays. D'ailleurs, on ne les appelle pas par leur prénom.

Mais tous ces noms et surnoms me feraient bien oublier celui qu'elle avait reçu au baptême et que vous auriez peut-être plus tard envie de savoir. Elle s'appelait Françoise ; c'est pourquoi sa grand'mère, qui n'aimait pas à changer les noms, l'appelait toujours Fanchon. Comme il y avait depuis longtemps une pique entre les gens de la Bessonière et la mère Fadet, les bessons ne parlaient pas beaucoup à la petite Fadette, même ils avaient comme un éloignement pour elle, et n'avaient jamais bien volontiers joué avec elle, ni avec son petit frère, le *sauteriot* [...]. (74)

On ne leur confère pas une identité semblable. Ils sont autres, marginalisés. Cela commence déjà avec la mère de Fadette. Cette dernière manque terriblement d'affection, et de sa mère qui quitte le domicile pour aller avec un soldat, de son père qui meurt de chagrin, et de sa grand'mère.

Il [Sylvinet] avait du mépris pour elle et pour sa famille, et, comme elle évitait Landry, il évitait ce méchant grelet, qui, disait-il, suivrait tôt ou tard l'exemple de sa mère, laquelle avait mené une mauvaise conduite, quitté son mari et finalement suivi les soldats. Elle était partie comme vivandière peu de temps après la naissance du sauteriot, et, depuis, on

---

<sup>56</sup> Le conte d'Anderson est publié en 1842.

n'en avait jamais entendu parler. Le mari était mort de chagrin et de honte, et c'est comme cela que la vieille mère Fadet avait été obligée de se charger des deux enfants, qu'elle soignait fort mal, tant à cause de sa chicherie que de son âge avancé, qui ne lui permettait guère de les surveiller et de les tenir proprement. (94)

La mère est considérée comme une traînée qui laisse et abandonne ses enfants comme des parias. Fadette n'a pas eu de modèle féminin. C'est sans doute de là que vient son manque de féminité et son caractère un peu sauvage. Elle est cataloguée par Landry comme un garçon manqué.

Tout comme le vilain petit canard, Fadette n'est pas acceptée par la communauté de paysans dans laquelle elle vit. Lorsque Landry interagit avec elle pour la première fois, il la croit sorcière (73). Et à la conteuse d'ajouter : « Et quand je mets la petite Fadette en comparaison avec un grelet, c'est vous dire qu'elle n'était pas belle, car ce pauvre petit *cricri* des champs est encore plus laid que celui des cheminées. » (74)

La petite Fadette n'était pas un enfant comme un autre. Elle n'était pas ombrageuse de son naturel, et même, elle ne l'était pas assez, car elle aimait à provoquer les injures ou les moqueries, tant elle se sentait la langue bien affilée pour y répondre et avoir toujours le dernier et le plus piquant mot. On ne l'avait jamais vue boudier et on lui reprochait de manquer de la fierté qui convient à une petite fillette lorsqu'elle prend déjà quinze ans et commence à se ressentir d'être quelque chose. (93)

La conteuse met d'emblée la différence de Fadette en avant. Elle est en quelque sorte le bouc-émissaire des enfants mais a toujours le mot juste pour remettre son assaillant en place. Elle n'est pas rancunière et enfin, est rebelle pour ne pas se ranger dans les cases de son genre sexuel. Car, que reproche-t-on justement à Fadette ?



Les villageois lui reprochent, entre autres choses, son manque de féminité. Son accoutrement de garçon manqué lui vaut des moqueries, et c'est souvent sur cette apparence vestimentaire qu'elle est jugée. Ce qui déplaît aussi, c'est son côté original et le fait qu'elle possède des dons rares. Elle est dotée d'une intelligence exceptionnelle, détient des secrets de guérisseuse, et ce sont toutes ces qualités combinées qui effraient les paysans. Parce qu'elle n'est pas comme les autres, Fadette est dénigrée et victime d'une réputation injuste.

C'est donc son manque de féminité qui effraie les paysans aussi le jour de la fête de la Sainte-Andoche, lorsque Landry compromet d'une part son amitié avec la Madelon, la plus jolie fille du pays, et promet à Fadette, de la faire danser durant toute la fête. « Mais elle était si peu belle et si mal attifée, même les dimanches, qu'aucun garçon de l'âge de Landry ne l'eût fait danser, surtout devant du monde. » (109) C'est une humiliation publique que va subir Landry<sup>57</sup>. Mais il n'a qu'une parole et compte bien la tenir. « Si elle eût été pimpante et gentille, elle eût fait plaisir à voir, car elle dansait par merveille, et il n'y avait pas une fille qui n'eût voulu avoir sa légèreté et son aplomb ; mais le pauvre grelet était si mal habillé, qu'il en paraissait dix fois plus laid que de coutume. » (111) Encore une fois, c'est le regard des autres qui pèse sur Fadette, qui ici, est décrite au masculin. Lors de la fête, son habillement en fait à la fois un garçon et une vieille femme :

Elle avait une coiffe toute jaunie par le renfermé, qui, au lieu d'être petite et bien retroussée par le derrière, selon la nouvelle mode du pays, montrait de chaque côté de sa tête deux grands oreillons bien larges et bien plats ; et, sur le derrière de sa tête, la cayenne retombait jusque sur son cou, ce qui lui donnait l'air de sa grand-mère et lui

---

<sup>57</sup> « Landry qui n'osait plus regarder Madelon, tant il était chagriné et humilié vis-à-vis d'elle, regarda sa danseuse, et la trouva beaucoup plus vilaine que dans ses guenilles de tous les jours ; elle avait cru se faire belle, et son dressage était bon pour faire rire. » (111)

faisait une tête large comme un boisseau sur un petit cou mince comme un bâton. Son cotillon de droguet était trop court de deux mains ; et comme elle avait grandi beaucoup dans l'année, ses bras maigres, tout mordus par le soleil, sortaient de ses manches comme deux pattes d'aranelle. Elle avait cependant un tablier d'incarnat dont elle était bien fière, mais qui lui venait de sa mère, et dont elle n'avait point songé à retirer la bavousette, que, depuis plus de dix ans, les jeunesses ne portent plus. Car elle n'était point de celles qui sont trop coquettes, la pauvre fille, elle ne l'était pas assez et vivait comme un garçon, sans souci de sa figure, et n'aimant que le jeu et la risée. Aussi avait-elle l'air d'une vieille endimanchée, et on la méprisait pour sa mauvaise tenue, qui n'était point commandée par la misère, mais par l'avarice de sa grand-mère, et le manque de goût de la petite-fille. (112)

Ces vêtements jaunâtres et surannés, trop courts pour elle la ridiculisent ainsi que sa coiffe, qui de surcroît rappelle celle de la grand-mère Fadet qui avait mauvaise réputation. Elle porte un tablier d'antan ce qui donne une autre excuse aux enfants de son âge de se moquer d'elle. On admet tout de même que cette pauvre petite est le fruit des mauvais traitements de sa grand-mère.

C'est aussi le regard des autres qui oblige les personnages à se comporter non pas comme ils le souhaitent, mais pour plaire à ceux qui les regardent. Si Fadette est mal perçue dans son village, c'est essentiellement parce qu'elle refuse de se prêter à ce jeu hypocrite. De la même manière, ce qui retient d'abord Landry d'aimer Fadette, c'est la peur des autres, de leurs moqueries et de leurs jugements. Par amour pour lui, Fadette accepte de se prêter à cette convention sociale, en prenant soin de son apparence. Dès qu'elle se conforme aux canons de la beauté, accepte de s'habiller comme toutes les autres filles, les opinions sur elle changent. Désormais, elle est tolérée.

Ce jeu des apparences et des regards, George Sand l'accentue par le champ lexical de l'œil, du regard et de la vue. Les yeux sont très présents dans toute l'histoire, ils communiquent, échangent, et souvent surveillent : « Landry n'osa point la suivre, d'autant que Sylvain ne le quittait point des yeux. » (149) Lorsque Fadette apparaît métamorphosée, Landry s'écrit : « Il faudrait se crever les yeux pour ne point le voir. » (152) Le thème est également véhiculé par le motif de la nuit. La plupart du temps, Fadette et Landry se retrouvent la nuit, c'est-à-dire lorsque personne ne peut les voir. Et quand, pour la première fois, Landry se rend compte qu'il tombe amoureux d'elle, c'est parce qu'ils discutent dans l'obscurité : Landry ne la voit pas et ne la juge donc pas sur un regard. En revanche, il est charmé par ce qui est le grand atout de Fadette et qui constitue un autre des thèmes importants du roman : la parole.

Le jour de la Sainte-Andoche, Fadette fait parler d'elle parce qu'elle danse avec l'un des plus beaux jeunes hommes du pays, Landry. Ils n'iront pas au bout des sept bourrées promises car Fadette sera victime de méchantes brimades (117). Landry se mène en jeune homme idéal car il prendra sa défense et sera même prêt à se battre contre une telle injustice car Fadette lui semble une victime innocente. Comme il est en effet dit dans le texte, « elle avait ses grands cheveux noirs qui pendaient sur son dos, et se débattait toute en colère et en chagrin ; car, cette fois, elle n'avait rien dit qui lui méritât d'être tant maltraitée, et elle pleurait de rage, sans pouvoir rattraper sa coiffe qu'un méchant galopin emportait au bout d'un bâton. » (118) La réaction de Landry est immédiate. « Landry avait perdu sa honte ; il se sentait brave et fort, et un je ne sais quoi de l'homme fait lui disait qu'il remplissait son devoir en ne laissant pas maltraiter une femme, laide ou belle, petite ou grande, qu'il avait prise pour sa danseuse, au vu et au su de tout le monde. » (119) Il devient tout à coup plus audacieux, car « [il] avait perdu sa honte. » C'est à partir de ce moment-là que Landry ne perçoit plus Fadette comme la personnification du

diable mais comme une semblable. Il ouvre la voie à la bienveillance et à la compréhension d'autrui.

C'est le regard de Landry qui va donc à son tour éveiller la féminité de Fadette, ce qui va la métamorphoser. Si l'on attribue volontiers l'art et l'usage de la parole chez Fadette, on attribue l'honnêteté et la sincérité à Landry. Dans la scène qui suit la fête de la Sainte-Andoche, Landry entend pleurer Fadette la nuit. Il lui révèle alors ce que tout le monde pense d'elle :

- Eh bien, Fanchon Fadet, puisque tu parles si raisonnablement, et que, pour la première fois de vie, je te vois douce et traitable, je vais te dire pourquoi on ne te respecte pas comme une fille de seize ans devrait pouvoir l'exiger. C'est que tu n'as rien d'une fille et tout d'un garçon, dans ton air et dans tes manières ; c'est que tu ne prends pas soin de ta personne. (126)

S'ensuit une litanie de reproches sur son apparence vestimentaire, son allure, etc. Mais la Fadette, pour la première fois dans le roman, ne se montre pas farouche. Au contraire, elle se défend fort bien avec les mots et son raisonnement. Landry en est d'ailleurs séduit : « [...] malgré qu'il en eût un peu d'embrouillement dans la tête, il ne pouvait pas s'empêcher d'avoir du plaisir à entendre cette fille ; car jamais il n'avait entendu une voix si douce et des paroles si bien dites que les paroles et la voix de la Fadette dans ce moment-là. » (128)

Naomi Schor explique ce qu'implique ce passage à la féminité.

The affinity of psychoanalytic critics for this particular Sand text seems to derive from its preinscription of Freud's teleological myth of female development. Landry speaks with the assurance of a spokesman for the patriarchal order, serenely articulating the laws of the symbolic that enjoin the little girl to abandon the active mode of the phallic phase and accept the passive stance that will ensure her smooth development into femininity. (141)

Fadette doit, selon le discours patriarcal de Landry, abandonner son image de garçon manqué pour mieux se fondre dans ce qu'elle est, une femme. George Sand veut ainsi montrer à son lectorat qu'il existait déjà à cette époque une définition bien propre de ce que veut dire être un homme et être une femme, surtout dans un tel milieu rural. Mais elle va plus loin : elle éclate et bouscule les idées reçues. Ce que Sand veut dire dans cette scène-là, c'est que la question « qu'est-ce qu'un homme ou une femme ? » n'a évidemment pas de réponse puisque l'homme ou la femme n'existent pas en soi. Ce sont des concepts, des réservoirs, de représentations en perpétuelle définition. Alors certes, on peut dire que Fadette est un garçon manqué mais cela même implique qu'elle est d'abord une fille. Elle exhibe des traits caractéristiques typiquement masculins – tout comme George Sand – pour mieux avoir la liberté d'explorer et ce qu'est être une femme, et ce qu'est être un homme. En fait, Fadette / George Sand refusent la féminité traditionnelle à cause des stéréotypes qui y sont associés.

Au fur et à mesure du récit, la féminité de Fadette se voit être formatée par Landry, qui séparé de son frère, n'est plus queer. La véritable métamorphose de Fadette en jeune femme est visible pendant la scène de la messe :

Landry, la voyant si changée, laissa tomber son livre d'heures, et, au bruit qu'il fit, la petite Fadette se retourna tout à fait et le regarda, tout en même temps qu'il la regardait. Et elle devint un peu rouge, pas plus que la petite rose des buissons ; mais cela la fit paraître quasi belle, d'autant plus que ses cheveux noirs, auxquels jamais personne n'avait pu trouver à redire, laissèrent échapper un feu si clair qu'elle en parut transfigurée. [...] Il en fut comme transi de peur, et sa peur ne l'empêchait point pourtant d'avoir une telle envie de s'approcher d'elle et de lui parler, que, jusqu'à la fin de la messe, le cœur lui en sauta d'impatience. (148)

L'ordre des genres est restauré dans l'église. C'est comme si le changement de Fadette tenait d'un miracle divin: « [II] laissa tomber son livre d'heures. » C'est dans l'église que Fadette choisit de renaître auprès de Landry mais aussi de ses pairs. Elle anime le feu passionnel chez Landry. Cette peur dont parle le narrateur ressemble davantage à la fougue amoureuse, au plaisir, à l'excitation.

La métamorphose de Fadette participe également à celle de Landry. Au départ, et comme le souligne Nigel Harkness dans *Men of their Words, The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction* (2007), il y avait le père Barbeau.<sup>58</sup> Les premières lignes du roman lui sont consacrées.<sup>59</sup> Harkness ajoute : « Père Barbeau embodies successful masculinity as a result of his work, his role as breadwinner for his family, and the esteem of a male peer group which has elected him to the conseil municipal. The three arenas in which masculinity is traditionally acted out – home, work, and all-male communities – are thus introduced in this opening paragraph, and rendered operative as accepted measures of manhood. » (29) C'est Landry qui va être le premier des jumeaux à se conformer au modèle paternel. *La petite Fadette*, qui, rappelons-le, avait originellement *Les Bessons* comme titre, est avant tout majoritairement un récit sur les jumeaux, et plus précisément sur les *Bildung* entrecroisées de Landry, Fadette et Sylvinet. On les voit mûrir et changer tout au long du texte. Pour ce qui est de Landry, de « moitié de garçon », il deviendra un homme. Sa maturation « involves departure from home and the negotiation of a series of obstacle by means of which manly characteristics such as courage, strength, energy, and endurance are both tested and affirmed. » (Harkness, 29) L'apprentissage

---

<sup>58</sup> Harkness, Nigel. *Men of the Words, The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*. 2007: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, p. 29.

<sup>59</sup> Pour rappel: "Le père Barbeau de la Cosse n'était pas mal dans ses affaires, à preuve qu'il était du conseil municipal de sa commune. Il avait deux champs qui lui donnaient la nourriture de sa famille, et du profit par-dessus le marché." (31)

de la masculinité de Landry passe par trois étapes : la première étant la séparation d'avec sa mère permettant son insertion parmi une communauté d'hommes, la suivante se référant aux épreuves physiques et psychologiques, et enfin la présence d'hommes modèles. Quand, par exemple, Sylvinet fugue de la maison pour s'en aller se détruire, Landry invoque son père comme modèle à suivre: « Landry [...] se demanda comment son père, qui avait de la raison et de la prudence pour quatre, agirait en pareille rencontre. » (83) Le père joue ici un rôle fondateur de référence, un modèle à imiter. De même, Landry challenge lui-même sa masculinité. « On a dit par ici que j'étais encore un petit enfant ; mais il n'y a pas par ici un homme ou seulement un grand garçon qui me l'ait dit en face ! J'attends qu'on me parle, et nous verrons si l'on molesterait la fille que ce petit enfant fait danser. » (119) En verbalisant sa rage, Landry valide sa masculinité.

Sylvinet, en revanche, est le contre-exemple de Landry. Ce chérubin est, selon Harkness, efféminé parce que son frère l'abandonne et s'approprie toute la masculinité du père. Il justifie ce point en s'appuyant sur la citation suivante : « un *joli* jeune homme, plus *mince* et moins *couleuré* que son frère. » (L'emphase est la mienne, 88) Comme nous l'avons dit précédemment, Harkness voit en Sylvinet un homosexuel refoulé, tout comme on l'a pensé pour Louis dans *Les Jumeaux du diable* : « [...] while Landry affirms his place in a homosocial community under the authority of the Father, Sylvinet is unable to separate from the maternal ; and as Landry pursues his heterosexual destiny in marriage, Sylvinet remains caught in a fixation on his brother which carries a strong homosexual charge. » (31) Il est vrai que Sylvinet est pathologiquement jaloux de son frère. Il a le désir de posséder Landry à lui tout seul. Dans ce sens-là, il s'identifie à la position féminine, celle de Fadette. En résumé : A (Sylvinet) désire B (Landry) parce que C (Fadette) désire B ; entre A et C le désir de posséder B fait se cristalliser un rapport personnel de conflit, en même temps que d'unité. Le désir de A se superpose à celui de C, il est identique à

celui de C, il est ce que les deux ont en commun. On pourrait dire aussi : A ne supporte pas de ne pas être à la place de C, de ne pas être C. N'est-ce pas là le lieu où Sylvinet et Fadette se rencontrent, même si le besson semble haïr sa rivale ? Après une rumeur lancée par la Madelon que Fadette serait enceinte de Landry, Fadette décide de quitter le pays pour aller à la ville et pour se faire oublier quelque temps. « D'abord Sylvinet eut comme un contentement d'égoïste en apprenant le départ de la Fadette, et il se flatta que dorénavant son besson n'aimerait que lui et ne le quitterait plus personne. » (189) C'est un drôle de triangle amoureux dont la dynamique se dessine en fonction de Sylvinet.

Comme Harkness le dit : « In his failure to embody normative masculinity, Sylvinet's trajectory figures as the negative mirror image of his brother's successful Bildung : where Landry acquires the privileges of manhood, Sylvinet abdicates them. » (31) Mais la conformité du script masculin revient dans le dénouement lorsque Sylvinet prend la décision de rejoindre l'armée où l'on apprend qu'il se distingue dans les batailles et « en dix années de temps, de fatigues, de courage et de belle conduite, il devint capitaine, et encore avec la croix par-dessus le marché. » (232) Cet environnement homosocial de l'armée lui permet d'affirmer sa masculinité, mais aussi de compenser ses faiblesses d'antan (sa « carence » en masculinité) et de bannir son côté efféminé.

Il existe plusieurs théories quant au choix de Sylvinet s'engageant dans l'armée napoléonienne<sup>60</sup> : acquérir une meilleure estime de soi, se suicider socialement c'est-à-dire mourir avec honneur et courage, et finalement cacher ses sentiments pour Fadette. Pour ne pas trahir son frère, Sylvinet fait le sacrifice de partir. Lors d'une crise aigüe de mélancolie, Fadette vient voir Sylvinet. La consultation n'est pas rapportée aux lecteurs. Seuls les pleurs de l'un et de

---

<sup>60</sup> Le roman a lieu quarante ans avant sa parution.



l'autre sont décrits : « Elle causa deux grandes heures avec Sylvinet, et quand on les vit se quitter, Sylvinet avait pleuré, sa belle-sœur aussi [...] » (227) Fadette est touchée par la sensibilité de Sylvinet jusqu'à en pleurer. Une communion d'émotions naît entre eux, qui se transforme en amour chez Sylvinet. Si Sylvinet s'identifie à son frère, l'amour des deux frères pour Fadette est loin d'être identique : chez Landry, il s'agit d'un amour tranquille et serein tandis que chez Sylvinet, cet amour est une nouvelle source de tourments et inavouable. Cette situation se répète tout au long du roman. L'un est voué au bonheur et l'autre est condamné à subir et à macérer dans son mal-être.

Si A et C étaient d'abord hostiles l'un envers l'autre, ils vont apprendre à s'appivoiser, surtout Fadette pour Sylvinet. L'état de ce dernier, à la fin du roman, ne s'améliorant pas, Landry demande à Fadette d'intervenir pour sauver son frère. Elle le fera dans la plus grande discrétion avec le soutien des parents Barbeau. Fadette parviendra à faire retomber la fièvre de Sylvinet sans que Sylvinet sache que Fadette soit responsable de sa guérison. Au début, elle ne fait rien d'autre que baisser sa fièvre et tenir sa main (209). Mais très vite, elle le fera parler (avant l'heure freudienne) pour panser les plaies de son cœur : « son corps n'est pas bien malade ; c'est à son esprit que j'ai affaire » dit-elle à la mère Barbeau. Lors de son entretien avec Sylvinet, Fadette ajoute : « - Dites tout Sylvain, il ne me faut rien celer. » (219) Sylvinet va ainsi se confier et dire tout ce qu'il ressent à Fadette. C'est dire qu'elle a un don pour faire parler les autres et elle commande si bien le langage et la raison qu'on ne peut la trouver que vertueuse. De vertueuse, elle passe inexorablement à virtuose du langage : « Landry écoutait toujours la petite Fadette avec une grande contention d'esprit, et sans trouver à redire à aucune de ses raisons. En dernier lieu, la manière dont elle parla de son petit frère le sauteriot, lui fit un effet, comme si, tout d'un coup, il se sentait de l'amitié pour elle, et comme s'il voulait être de son parti contre

tout le monde. » (135) C'est sans équivoque que Landry tombe amoureux de Fadette grâce à son langage et raisonnement. Harkness ajoute : « In Sand's work, linguistic mastery is one of the privileged markers of masculine power, and Fadette is the exception that proves the rules. » (33)

Naomi Schor explique que « The method Fadette adopts to cure Sylvinet is, however, neither magical nor botanical, it is psychological. » (149) Elle ajoute : « Sand never stopped inventing psychoanalysis. The notion that neurosis and even the threat of psychosis can be averted only by passing through the straight gate of the symbolic is a recurrent theme in her fiction [...]. » (149) Fadette expérimente son art si bien qu'à la fin du roman on apprend, que même si elle et Landry n'ont pas d'enfants, ce manque est compensé par tous les enfants à la charge de Fadette, dans son projet d'éducatrice, qu'elle partage d'ailleurs avec son propre frère, Jeanet. On pourrait donc dire que même Landry ne correspond pas complètement à l'idéal patriarcal, n'arrivant pas à se reproduire. La marque de la gémellité ne s'efface jamais complètement.

Sylvinet, de sa part, refuse de renoncer au narcissisme mélancolique. Cette attitude finit par pousser son frère Landry à l'éviter pour lui épargner d'autres sources de tourments. Privé de son besson, en une vaine tentative pour restaurer ce narcissisme Sylvinet se réfugie dans la maladie, passant son temps à se faire dorloter et à effrayer la maisonnée de son désir de mort avoué. C'est Fadette qui doit intervenir : « De cette manière, lui assène la Fadette, « vous êtes le maître de tous ici. » (223), en lui enjoignant de cesser d'être un « Sylvinet », un enfant merveilleux vers lequel se tournent tous les regards : « Tenez Sylvain, ne vous retranchez pas sur votre bessonerie ! » (223)

Si plus tard Sylvinet tombe amoureux de Fadette c'est qu'en bonne « remégeuse », elle l'a soigné devenant ainsi pour lui une bonne mère. C'est aussi et surtout Fadette qui restaure

l'ordre patriarcal. L'intervention de la Fadette auprès de Sylvinet lui donnera la force et l'envie de quitter son lit de misère et de fainéantise. Mais quand le père Barbeau l'engage « à chercher et à prendre femme » (231), il décide de se faire soldat. Choix incompréhensible dans ce milieu paysan où « la terre n'a pas plus de bras qu'il n'en faut. » (231) Et la conteuse de souligner : « Ainsi chacun s'étonna grandement de cette résolution, de laquelle Sylvinet ne pouvait donner aucune autre raison, sinon sa fantaisie et un goût militaire que personne ne lui avait jamais connu. » (231) Il sort de sa gémellité sur la multiplicité des compagnons homosociaux de l'armée.

#### **3.4.5 Le triangle isocèle amoureux : Marie, l'intruse, celle qui tue le noyau fraternel**

Le roman de Marcel Aymé analyse lui aussi les ressorts de la jalousie, ses causes et ses conséquences. Dans le cas de Norbert, la jalousie prend d'abord racine dans la peur de ne plus être aimé et d'être abandonné. Norbert est victime de sa propre jalousie, qu'il n'arrive pas à contrôler et qui le rend malade et malheureux. L'est-il pour Louis et/ou pour Marie ? Ici, Aymé brouille les pistes : ce n'est pas tant l'objet de son malheur qui est mis en exergue mais davantage sa solitude, son abandon, le délaissement de son frère. Il meurt en n'ayant été aimé de personne.

Il est difficile de parler d'un triangle amoureux car Louis et Marie, une fois en ménage, ignorent tout d'abord l'existence de Norbert – ils ne l'ont pas revu depuis Le Havre - et de son emménagement secret dans le même immeuble. Marie ne connaît pas les sentiments de Norbert à son égard. Elle ne sait même pas que Louis se met en tête de retrouver son frère. Celui-ci prétend vouloir s'aérer l'esprit.

Louis, qui pensait rarement à Norbert, dont le souvenir le gênait comme d'un parent honteux, malotru et pourtant très proche, avait trouvé sa première inspiration poétique dans leur rencontre déjà lointaine. Dès lors, il ne cessa de songer à Norbert. Une curiosité ardente lui vint de savoir où il était, surtout comment il était. (1129)

Paradoxalement, l'éloignement physique des jumeaux va les rapprocher dans la pensée qui deviendra obsessionnelle mais de façon toute différente : l'un deviendra à la fois masochiste, paranoïaque, et narcissique, tandis que l'autre, envahi par la culpabilité, sera moins fanatique mais tout aussi tourmenté. Nous retrouvons dans le scénario de leur vie « un manque à être » dans la recherche permanente du complément de l'autre.

Évidemment, ces enfants du diable n'ont pas de mère. Le seul personnage féminin primaire est Marie, qui porte déjà un nom emblématique, celui de la mère de Jésus. Arrêtons-nous sur la fonction qu'elle peut représenter, notamment auprès de Louis : en fait, elle semble assumer de temps à autre le rôle de la mère, en particulier lorsque Louis tombe malade. De même, comme nous l'avons déjà dit, il n'y a dans le roman aucune allusion à d'éventuelles relations sexuelles entre Marie et Louis. En revanche, Louis badine avec les femmes du sixième étage sans que Marie en soit au courant. Marie serait-elle donc elle aussi la vierge perpétuelle ?

Appuyons-nous à présent sur un texte de Donald Woods Winnicott intitulé « Le rôle de miroir de la mère et de la famille » (1971), texte phare dans le travail autour d'une clinique du vide. Winnicott critique dans ce texte le « stade du miroir » de Jacques Lacan en pointant un miroir beaucoup plus précoce. En effet, Lacan place le « stade du miroir » entre six et dix-huit mois, alors que Winnicott le situe dès les premiers jours de vie. De plus, selon ce dernier, le visage humain est le premier miroir des expressions psychiques et plus spécifiquement, le regard de Winnicott interroge : « Que voit le bébé quand il tourne son regard vers le visage de la mère ?

Généralement ce qu'il voit c'est lui-même. En d'autres termes, la mère regarde le bébé et *ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit.* »<sup>61</sup> Un bébé qui regarde sa mère voit les yeux de sa mère mais il voit aussi sa mère le regarder. La mère, à son tour, voit son bébé la regarder en le regardant. Mais que se passe-t-il en cas de défaillance de l'environnement ? Winnicott répond en disant que « si personne ne se trouve là pour faire fonction de mère, le développement de l'enfant s'en trouve infiniment compliqué. »<sup>62</sup> Cette dernière idée est fondamentale dans la clinique du vide, car c'est ici que va se former le noyau vide du sujet irréalisé. Winnicott poursuit : « ainsi donc la perception laisse place à l'aperception. »<sup>63</sup> Que pouvons-nous en déduire ? Louis et Norbert vivent dans un monde aseptisé par les femmes. Le seul personnage du roman qui s'en sortira sans troubles majeurs sera Nimbu, qui épousera à la fin du roman la servante de Louis et Marie, Léontine Couchard. Le nom de famille de cette dernière est très significatif. Ici, il n'y a pas d'ambiguïté, Nimbu et Léontine sont ce qu'on appelle de bons vivants. Quant à l'onomastique de Nimbu, elle vient du verbe nimber, soit entouré ou orné d'un nimbe, d'un halo. Finalement, Marcel Aymé en terminant les pages de son roman célèbre la glorification du mariage entre des sujets sexués non problématiques, et qui n'ont aucune caractéristique queer.

Mais les deux faux jumeaux ont la vie plus difficile et entraînent Marie dans une chute inévitable. Dans le passage suivant, nous lisons bien là le désir de Louis de retrouver Norbert. Cachant son véritable dessein à Marie, Louis se comporte en petit enfant pendant sa sortie journalière : il ne parle pas. Ainsi, il obtient de Marie qu'elle s'abstienne de l'accompagner.

---

<sup>61</sup> Winnicott, D.W. « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », *Jeu et réalité*, Paris: Gallimard, 1975, p. 205.

<sup>62</sup> Ibid., p. 204.

<sup>63</sup> Ibid., p. 206.

Ils firent coutume de sortir chaque jour, pendant une heure ou deux. Louis, enfermé dans un silence hypocrite, semblait absorbé en de poétiques rêveries et, comme ils évitaient d'entrer dans Paris, Marie s'ennuyait beaucoup. Sa lassitude des promenades silencieuses dans la banlieue sans joie vint au dégoût. Bientôt, elle cessa complètement d'accompagner Louis.

Il en profita pour faire de longues explorations à travers Paris, épiant les passants, consultant d'innombrables Botins dans l'espoir d'y trouver le nom de Norbert, ou repris celui de Ducourtil. Était-il resté en France ?

Louis, dont les investigations étaient sans résultat, roulait sans cesse dans sa tête ces questions irritantes. Après un mois, il était toujours dans la même ignorance. Louis dépérissait de contrainte. (1130)

Si l'on ne peut pas parler d'un triangle amoureux, on peut en revanche parler d'une relation ressemblant à un triangle isocèle : les deux côtés égaux constituent d'une part l'amour que porte Norbert à Marie et d'autre part l'amour qu'il voue à son frère. Mais dans tous les cas, Marie demeure l'intruse, celle qui tue le noyau fraternel sans le savoir réellement. Seulement les côtés peuvent être interchangeables : Marie peut parfaitement bien être le point le plus haut du triangle isocèle : en effet, elle ne sait pas qu'elle est étrangère à Norbert et donc son ennemie.

Lorsque Louis comprend que Norbert souhaite anéantir son couple, la peur lui prend aux tripes. Peut-être Norbert est-il une ombre, l'ombre de Louis ? On est même allé jusqu'à dire que l'étranger est un symptôme. L'étranger – Norbert- est un autre, différent de nous : il est contaminé et contaminant, il constitue une menace pour notre monde bien ordonné. L'étranger/ennemi est avant tout un coupable, coupable de sa différence/marginalité. Il nous hait, il trame notre mort, et nous devons donc, à notre tour, le haïr et vouloir sa mort.

La porte était bien fermée à clef, Louis en eut un immense soulagement. Il l'ouvrit et marcha vers le salon verrouillé à l'intérieur. La voix de Marie interrogea :

« Qui est là ? »

Dans sa hâte à la rassurer, il dit :

« C'est moi, Norbert, non, c'est moi Louis.

- C'est toi, Louis ?

- Bien sûr, ouvre-moi.

- J'ai entendu : Norbert.

- Je me suis trompé, je te dis que c'est moi, tu reconnais bien ma voix.

- Je ne sais plus ... vous étiez pareils. Qu'est-ce que j'ai dit, ce matin, en apportant le café ?

- Ah ! là, là, je ne me rappelle plus. C'est ridicule cette comédie ! »

Marie ouvrit brusquement, elle tenait un revolver. (1194)

Ce passage se situe à la fin du roman lors du mariage de Nimbu. Seul Louis y va. Marie, se sentant traquée et en danger, s'enferme dans l'appartement. Seulement, en voulant rentrer, Louis fait un lapsus. Il se confond avec Norbert, l'étranger du foyer. Cet accident linguistique montre combien Norbert parvient à pénétrer tous les territoires du couple, allant même jusqu'à l'inconscient. Dans tous les cas, quelque chose est dit du sujet par lui-même, sans qu'il le veuille. Pourquoi Louis voudrait-il et/ou souhaiterait-il être Norbert ? On voit dans cette scène que Norbert a bien réussi à semer la zizanie au sein du couple, et combien Norbert obsède ses deux proies. D'un côté, la femme phallique qui détient la marque de masculinité /qui prolonge sa masculinité avec le revolver (Marie = mari), de l'autre un homme qui se trompe qui déraile. Le lapsus représente une décharge affective, échappant au contrôle du sujet, particulièrement quand

celui-ci à son attention portée sur autre chose. Marie prend de la supériorité par rapport à Louis parce qu'elle se confine dans son territoire. De même, elle se masculinise en tenant un revolver. En effet, le comportement de Louis participe à le féminiser en montrant sa fragilité, sa sensibilité, et surtout son désarmement face à Marie du Môle. Dans son brandissement d'une arme à feu, d'ailleurs, Marie finit par à Élisabeth dans *Les enfants terribles*.

Dans son couple, Louis restreint sa masculinité pour plaire à sa femme. Confiné depuis deux années dans son tête à tête avec Marie, Louis était à peu près très ignorant et ignoré du reste du monde, sans ami, et Nimbu en prenait à ses yeux une importance extraordinaire. Il lui semblait, Robinson dans son archipel sentimental, avoir découvert un Vendredi. « Il avait envie de l'embrasser, dans un élan de tendresse vorace. » (1133) Louis et Marie ont une relation diffuse, elle l'enferme dans une danse sans fin. Louis n'est pas le chef de famille, c'est elle qui mène la danse à la maison. Le comparer à Robinson revient à dire de Louis qu'il a échoué dans sa relation avec Marie ; de même il a échoué dans sa masculinité et virilité.<sup>64</sup>

Quant à Marie du Môle, elle a façonné son amant :

« Louis ne pouvait être qu'un amant docile et il le fut dès le premier jour, bien qu'il n'y parût à aucun moment, car Marie, en artiste consommée, savait donner à ses caprices figures de consentements. » (1126) « C'était Marie qui avait déniché cette surprenante retraite amoureuse qu'elle trouvait propre à faire de leur amour œuvre d'art ; elle qui avait engagé leur amour dans la voie des perfections menues, sans que sa volonté y parût

---

<sup>64</sup> Les critiques ont souvent dit que Vendredi a aidé Robinson à construire sa masculinité, que Vendredi représente Adam : « After encountering and defeating a pack of wolves, Friday engages into an unnecessary confrontation with a bear. Friday's contest of spectacle with the bear serves two purposes : primarily to entertain Crusoe and the traveling party, and secondarily, to prove his masculinity in a familiar natural setting. As this above passage indicates, Crusoe has not only indoctrinated Friday into his Western culture of conduct and thought, but also into the Westernized perception of masculinity as well. During their time on the island, Friday, in a sense, has become Crusoe's Adam ; he has created him as a mirror of his own existence. » Harell, Alison. 2006. < <https://english.chass.ncsu.edu/morillo/563/a.harrell.htm> > Consulté le 2 mars 2017.



distincte de celle de Louis, rien que par une force aisée de suggestion. Ayant substitué l'amour à la danse, il lui fallait, sans même qu'elle se le dit, un amant parfait. Elle aimait Louis de passion sincère, mais voulait qu'il fût sa création. Elle y réussit. Deux mois de tête à tête avaient déjà marqué Louis. » (1126) « Louis se pliait si bien à ses commandements, accommodés avec habileté pour son amour propre, que toute sa volonté en était annihilée, dissoute en concessions qui ne lui demandaient pas d'effort. Il ne pensait rien, ne disait rien qu'il ne sût approuvé par Marie. Il était heureux dans sa paresse. » (1127) « Soigné comme une plante d'appartement, Louis avait réussi à gagner cette pâleur de teint que Marie lui donnait pour distinguée. Ses joues un peu creusées avaient minci l'ovale de son visage. Les yeux, largement cernés, ne reflétaient plus que des préoccupations insignifiantes, mais avaient acquis une expression languide définitive qui lui donnait l'apparence d'un spécialiste en séduction. Sa voix était sans éclats, feutrée. Il avait, dans les gestes, une nonchalance *calculée au juste*, avec des ronds de poignets et des jeux d'auriculaires qu'il appuyait de petites moues, de sourires lassés comme il faut. » (L'emphase est la mienne, 1127).

Louis obéit aveuglément à Marie. Elle fait de lui ce qu'elle veut, physiquement et psychologiquement. Louis devient un automate. Il n'est plus maître de son corps. Il ne fait pas le poids devant Marie.

On voit bien ici combien Marie exerce un pouvoir sur Louis, comme Élisabeth sur son frère, Paul. C'est elle qui est décisionnaire. Elle « calcule » tout, jusque dans le corps de son amant. C'est comme si Louis était une sculpture. Elle est comme Pygmalion et Louis, Galatée, une relation où les rôles sexuels sont inversés. Seulement, en le sculptant, Marie tient-elle vraiment à garder Louis en vie ? Le comparer à « une plante d'appartement » est très réducteur,

et Louis finit par tomber malade. Elle veut l'endormir – comme Élisabeth dans les *Enfants Terribles*, elle le berce jusqu'à ce qu'il se prenne une claque par les autres hommes.

### 3.5 CONCLUSION

La petite Fadette parvient à hypnotiser Landry, puis plus tard, Sylvinet. C'est qu'elle emploie des charmes et exerce un pouvoir magique. Ces yeux, particulièrement, attirent tous les paysans du pays. Fanchon Fadet a de beaux yeux, tout le monde en a toujours convenu, et Cadet Caillaud le redira à la fin du roman. Mais ce qui importe, c'est le feu qui y couve. Est-ce que Landry, visiblement inquiet au début, n'est pas en train de conclure un pacte avec une puissance diabolique ?

Et parfois, fort de son adéquation patriarcale, Landry parviendra petit à petit à apprivoiser Fadette. On voit qu'en virtuose, la romancière entrelace constamment les registres et varie les tonalités : elle joue à la fois sur une histoire très simple en apparence, et qui ne peut que séduire les citadins épris d'un imaginaire bucolique et classique : sur une connaissance très précise, même si elle apparaît comme estompée de la culture et de la sociologie magique des campagnes et sur la prise en compte d'un imaginaire mythique. Encore une fois, quand même, Sand réussit à donner au lecteur une fin heureuse, si non complètement résolue.

En revanche, après une relecture du stade du miroir lacanien, on peut se demander si la formation du sujet « je » n'échoue pas complètement dans *Les jumeaux du diable*. Il se peut que pour ces monstres diaboliques, il n'y ait aucun *Bildung* possible. Leurs vicissitudes ne sont que des répliques des rapports humains primaires, et les deux robots/golems restent victimes d'un magnétisme infernal. C'est de façon irréparable, donc, que la notion du sujet sexué est mise sous

pression dans le roman d'Aymé. Il se peut, donc, qu'Aymé ait voulu inventer une situation qui rendrait les conflits qui sont à la base de la construction de notre identité sociale complètement irrésolubles, en nous empêchant de nous retrancher dans une quelconque apparence de normalité. C'est peut-être pour cela que l'écrivain a voulu renier son œuvre la plus originale, la plus résolument queer.

## **4.0 DE BONS CAMARADES**

### **4.1 INTRODUCTION**

#### **4.1.1 La prose versus la bande dessinée**

Dans la bande dessinée, les lecteurs s'abandonnent aux personnages tels quels, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de place pour un imaginaire autre que celui proposé par la bande dessinée : tout est visible, alors que dans la prose romanesque, les auteurs suscitent davantage l'attention par la composition vivante et imagée du texte. On pourrait même aller plus loin et dire que les lecteurs sont, dans un certain sens, des co-créateurs de ce monde. En revanche, les lecteurs de bande dessinée ne peuvent pas imaginer autre chose que ce que renvoient les planches. Ainsi, la bande dessinée reste surtout un medium visuel tandis que la prose est un medium langagier où le sens des mots s'évade dans l'imaginaire des lecteurs qui poursuivront l'histoire selon leur propre perception. Cependant, comme nous le verrons tout de suite, il peut y avoir des analogies entre un certain usage de la prose romanesque et l'esthétique de la bande dessinée, du point de vue narratif et de la présentation des personnages. C'est pourquoi dans ce chapitre, nous examinerons dans un premier temps le roman posthume de Gustave Flaubert *Bouvard et Pécuchet* (1881), et dans un deuxième temps, les mésaventures de deux personnages de bande dessinée, Dupond et

Dupont, appartenant à la grande famille de Tintin dont l'auteur belge est Hergé. Le premier album paraît en 1934 et le dernier en 1976.

Voici quelques définitions de la temporalité dans la bande dessinée :

Une rapide comparaison des définitions de la BD avancées depuis près de trente ans montre à quel point, chez tous les auteurs, le traitement de la temporalité repose tacitement sur une dyade découpage/assemblage. Pour Frémion (1983), la bande dessinée crée un temps dans un espace sur la base de la juxtaposition. Gauthier (1978) y voit un ensemble homogène de signifiants graphiques solidaires. Pour Fresnault-Deruelle (1993), les cases de la planche de bande dessinée seraient les fragments épars d'un tableau-matrice, présent mais non visible ; Groensteen, enfin pour clore cette série, établit que le fondement de la bande dessinée est la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires, définissant comme solidaires des « images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées [...] et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*. »<sup>65</sup>

On parle de solidarité. La superposition partielle des bordures de cadre, surtout chez Hergé, joue un rôle essentiel dans la représentation graphique des dialogues. L'ellipse est particulièrement exploitée chez Hergé, processus par lequel un événement dynamique est amputé de sa chute. L'image arrêtée semble nous « priver » du meilleur et nous oblige à poursuivre mentalement le mouvement, tandis que la suite de la séquence nous livre les conséquences de l'aboutissement auquel nous n'avons pas assisté. Paradoxalement nous verrons que cette juxtaposition d'images « solidaires » peut aussi illustrer la structure de la narration flaubertienne.

---

<sup>65</sup> Meyer, Jean-Paul. « Le temps dessiné. Sémantisme de la référence temporelle dans le récit en images. » Études réunies par Sylvie Mellet et Marcel Vuillaume, in *Modes de repérages temporels*. Paris : Éditions Rodopi, 2004, p. 151-152.

Dans ce chapitre, je souhaite démontrer que Bouvard et Pécuchet sont eux aussi des personnages de bande dessinée tout comme Dupond et Dupont. En effet, les héros de Flaubert sont intemporels et sans épaisseur. Je m'appuie essentiellement sur la technique de crayon d'Hergé pour parvenir à la conclusion que Bouvard et Pécuchet sont des personnages plats. En effet, Hergé crée son propre langage graphique que l'on appelle « la ligne claire ». C'est un style graphique peu exubérant mais qui demeure précis et rigoureux. Les principales caractéristiques de « la ligne claire » sont : un contour systématique, c'est-à-dire un trait noir, d'une épaisseur régulière, identique pour tous les éléments du dessin (personnages, vêtements, décors) ; un contour en aplats, c'est-à-dire pas d'effets d'ombre et lumière ; le réalisme des décors ; la régularité des strips (chaque case est elle-même entourée d'un trait simple) ; unité et continuité des plans (pas de changement de plan d'une case à l'autre pour des raisons purement esthétiques).<sup>66</sup> Ainsi, Bouvard et Pécuchet et Dupond et Dupont n'ont pas de dimensions, pas de corps, pas de « coffre ». Leurs aventures ont lieu dans des cadres réguliers, se succédant les uns aux autres de façon régulière. Leurs traits physiques, une fois déterminés avec précision, ne changeront plus, même si parfois ils seront cachés par des déguisements grotesques.

Flaubert comme Hergé ne délivrent aucun message profond, tout demeure en apparence comme une succession de scènes de la vie, en mouvement, telle une chorégraphie. On n'est pas dans le ressenti du personnage mais dans l'action. Ces actions sont grossières, caricaturales, prononcées, et extravagantes. C'est du commun exagéré souligné par la répétition du couple. Il n'est pas anodin, au point de vue formel, que *Bouvard et Pécuchet* se soit développé selon le canevas d'une série à épisodes. Chaque planche dans la bande dessinée et chaque séquence au

---

<sup>66</sup> Voir « Comment naît une aventure de Tintin » in *Le musée imaginaire de Tintin*. Casterman, 1980, p. 10-19.

cinéma<sup>67</sup> déroulent un processus comique de tentative avortée ; mais le rire est encore amplifié par la répétition virtuellement infinie du même schéma.

*Bouvard et Pécuchet* a d'abord été publié sous la forme d'un feuilleton dans *La Nouvelle Revue*, en décembre 1880, sept mois après la mort de Flaubert. Quant aux *Aventures de Tintin*, elles sont elles aussi publiées en feuilleton dans le journal belge *Le Petit Vingtième* en janvier 1929. Les deux récits peuvent être fragmentés sans perdre le fil des événements, car il n'y a pas d'histoire, il y a des scènes. Ces textes se prêtent aisément au rythme d'un feuilleton, chaque épisode racontant une scène avec un début et une fin. C'est une situation qui est mise en image. Les lecteurs sont donc en proie à l'anticipation, à l'excitation de connaître la suite de leurs vicissitudes. Aussi, l'anticipation est le processus d'imagination spéculative à propos du futur. Donc il y a chez le lecteur un sentiment de plaisir, quelques fois d'anxiété. L'anticipation, cependant, est foncièrement vide, car à chaque aventure on recommence à nouveau. Cette même anticipation se retrouve chez nos inséparables, c'est-à-dire chez des personnages qui fomentent leurs projets par des préparations exagérées qui finalement les conduisent à l'échec, pour enfin les replonger dans le vide, le néant, le rien. Mais à chaque fois, il y a une même possibilité de recommencement, puisque chaque aventure repart de zéro, avec des protagonistes foncièrement inchangés.

Le but de la bande dessinée est de rendre vivants ses personnages, de les illustrer, de susciter le rire et l'ironie, de donner du mouvement et de participer à rendre l'histoire plus réelle. Le faciès traduit les états d'âme du personnage. En un seul coup d'œil, le résumé d'une situation s'avance. De la même manière, avant de présenter les caractères de Bouvard et Pécuchet, Flaubert dissèque avec des images et des métaphores leur anatomie. C'est une véritable

---

<sup>67</sup> *Bouvard et Pécuchet* a été adapté à la télévision en 1989, adaptation réalisée par Jean-Daniel Verhaeghe. Jean-Pierre Marielle joue le rôle de François Bouvard et Jean Carmet le rôle de Juste Pécuchet.

caricature : les traits sont accentués, soulignés, surlignés. Ils se copient. Aussi, Bouvard et Pécuchet appartiennent à la description, aux planches d'une bande dessinée. Mais le rire est différent chez Flaubert et Hergé. Chez Flaubert, le rire est davantage philosophique : le comique le dispute au terrible et atteste la grande mélancolie qui caractérise selon lui les temps modernes. Une distinction moderne, étrangère à la catégorie de la noblesse, en passerait désormais par l'imitation la plus étroite du même, du plus commun, de sorte que le départ entre la vulgarité et la grandeur devienne invisible et que le lecteur finisse en effet par être condamné à ignorer « si on se fout de lui, oui ou non. » *Bouvard et Pécuchet* doit porter cette ironie à la puissance en faisant du discours son objet, plutôt que son moyen. Sylvie Thorel-Cailleteau écrit dans son article « Bouvard et Pécuchet : la question du genre » :

Flaubert renoue donc avec le grotesque médiéval et renaissant qu'on pouvait déjà associé à la figure de saint Antoine, et particulièrement avec un genre, la satire ménippée dont relèvent Pantagruel, Gargantua, Don Quichotte, *Les Voyages de Gulliver*, voire *La Philosophie dans le boudoir* et les histoires de Justine et de Juliette – tous récits qui ne se fondent pas non plus sur la vraisemblance et que Flaubert lisait avec délectation.<sup>68</sup>

Toutes ces œuvres marquent un aspect de la satire sociale où philosophie, logique, fantastique et science-fiction se mêlent. Tout est disproportionné, visé à l'extrême. Bouvard et Pécuchet répondent à ces mêmes critères. Le roman de Flaubert semble être destiné à la satire, ou au genre hybride de la tragicomédie.

Chez Hergé, le rire, d'abord, est la récompense des mésaventures. Que les Dupondt se trompent de tube d'aspirine, et leur pilosité devient hilarante. Une marche fêlée sur le grand escalier de Moulinsart, et c'est la dégringolade générale. Le rire est aussi le pourboire de

---

<sup>68</sup> Thorel-Cailleteau, Sylvie. « Bouvard et Pécuchet : la question du genre ». *Revue Flaubert*, n. 11, 2011. < <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=91> >, consulté le 16 février 2017.



l'agacement : Boucherie Sanzot ou Assurances Mondass, Abdallah ou Séraphin Lampion, à chaque fois que s'énervé le capitaine Haddock, nous trouvons une occasion de nous esclaffer. Le rire est, par ailleurs, le moteur d'une action dont le suspense est le carburant. C'est parce qu'il y a mystère que l'intrigue nous captive, c'est parce qu'il y a gag qu'elle rebondit. L'émotion, l'effroi ou le spectaculaire donnent à chaque album sa tension.

Enfin, la drôlerie est une issue de secours pour Hergé, qui nous parle des totalitarismes européens, des dictatures sud-américaines ou de la crise pétrolière sans s'appesantir ni être pris en flagrant délit d'engagement politique : l'humour lui permet d'être sérieux sans se prendre au sérieux. Ainsi, avec Tintin, le rire résonne et raisonne, il nous invite à réfléchir sur l'autre face du monde. N'oublions pas que le radjaïdjah, le poison qui rend fou dans *Le Lotus bleu*, fabrique des êtres hilares... Le général Alcazar et les autres tyrans d'opérette nous font ricaner un peu jaune, Rastapopoulos nous amuse à vouloir incarner le mal... Le rire n'est pas là pour cacher le tragique de l'histoire, mais pour le prouver.

Bouvard et Pécuchet, tout aussi bien que Dupond et Dupont et les autres personnages masculins chez Hergé sont des « originaux », des hommes qui ne sont pas conformes aux modes de vie de la société bourgeoise. Tout comme Hergé, Flaubert crée des personnages inoubliables : « Avec quelle force de concentration il a incarné toute la suffisance mercantile dans le pharmacien Homais, toute la basse férocité du fonctionnarisme dans l'agent de police Sénécal, et toute l'impuissance de la bourgeoisie française dans le Frédéric de l'*Éducation Sentimentale*, qui ne sait ni conquérir la femme qu'il aime ni accepter celle dont il est aimé, de sorte que sa vie entière est une suite d'avortements ! »<sup>69</sup> Le style est incisif et éclatant. À certains moments, un

---

<sup>69</sup> Blémont, Émile. *Flaubert et la passion de la prose*. 1905. Web.

trait, un mot résume un être, un aspect de la nature. Non content du mot propre, Flaubert cherche le mot technique. D'abord, il nous offre une petite suite de portraits enlevés en quelques phrases courtes ; puis vient une série de petites scènes d'une précision minutieuse. C'est d'une exactitude si intense, si pénétrante, si aiguë, que l'effet est presque toujours saisissant. Derrière le masque d'impassibilité sarcastique, on sent, il est vrai, un esprit droit, une conscience incapable de transaction, un immense besoin de vérité, une révolte passionnée contre les sottises et la petitesse ; on entrevoit les plus hautes et les plus ardentes aspirations en lutte contre toutes les désespérances.

Et pourtant, à chaque page de sa correspondance éclate cette étrange contradiction. Dans une lettre à Louise Colet (16 janvier 1852), Flaubert écrit :

Il y a en moi, littéralement, deux bonhommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui creuse et fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit... Le fond de ma nature est, quoi qu'on en dise, le saltimbanque. Moi, j'admire le clinquant autant que l'or. La poésie du clinquant est même supérieure, en ce qu'elle est plus triste... Je suis, avant tout, l'homme de la fantaisie, du caprice, du décousu.

Il est attiré par tout ce qui ressemble à son tempérament d'antithèse. Hergé traite ses sujets avec plus de légèreté. Il reste lui aussi dans un registre moqueur, « saltimbanque », mais sans la mélancolie de Flaubert.

Et chez les deux, comme on va le voir, le couple masculin, qui est vu comme une rencontre de célibataires, reste toujours un peu ridicule, comme il convient à des personnages plats, sans véritable vie intérieure.

#### 4.1.2 La fuite du « je »

Les couples Bouvard et Pécuchet et Dupond et Dupont méritent que l'on s'arrête sur eux pour plusieurs raisons. Premièrement, Bouvard ne serait pas Bouvard sans Pécuchet tout comme Dupond ne serait pas Dupond sans Dupont. Ils apparaissent en couple et demeurent un couple jusqu'à la fin. Or, non seulement cela invite la théorie freudienne sur le transfert, mais cela constitue également une quête continuelle de la fuite du « je » dans l'autre. Freud ne parle jamais de transfert sans en souligner l'étrangeté – le caractère surprenant, gênant, et incongru. Il note également que cet amour compulsif indique que « le transfert est aussi un phénomène humain général, il domine toutes les relations d'une personne donnée avec son entourage »<sup>70</sup> humain, ici, le meilleur ami. Ainsi, le « je » cherche dans l'autre un « je » / « jeu » de substitution. En dernier lieu, il n'y a aucune évolution possible pour ces couples, ils restent immobiles bien que sujets à toute sorte de mésaventures.

En effet, Bouvard et Pécuchet ainsi que les deux Dupont ne sont pas des figures du Bildungsroman. Ce ne sont pas des œuvres à formation. Dans *Bouvard et Pécuchet* et *Tintin*, les personnages principaux n'évoluent pas. C'est comme si l'Histoire n'avait pas d'impact sur eux. On peut se demander comment Flaubert et Hergé ont réussi à maintenir un élan narratif tout en ayant des personnages quasi-stationnaires. En fait, ces deux œuvres s'inscrivent dans un état de

---

<sup>70</sup> Natanson, Jacques, « L'évolution du concept de transfert chez Freud », *Imaginaire & Inconscient* 2/2001 (n° 2), p. 7-19. < [www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2001-2-page-7.htm](http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2001-2-page-7.htm).> Consulté le 22 juillet 2013.

permanence continuuel, dans un présent éternel. Flaubert écrivait à son ami Maupassant que « la bêtise humaine est infinie »<sup>71</sup>. Ainsi, c'est leur bêtise qui permet à ces personnages d'entrer dans l'intemporalité. Ils sont imperméables, immuables au temps et à l'espace. Ils appartiennent à la description, c'est-à-dire à l'imparfait. Flaubert abandonne, en effet, le personnage romanesque dans *Bouvard et Pécuchet*. Ses protagonistes deviennent des héros de bande dessinée par leur incapacité à évoluer, par leur ridicule profond et irréparable. On les voit donc stagner dans la médiocrité : *Bouvard et Pécuchet* ne réussiront jamais une expérience ; et les Dupondt n'arrêteront jamais les bandits.

#### **4.1.3 L'amitié chez Flaubert**

L'amitié masculine a toujours joué un rôle important dans la vie de Gustave Flaubert. Son enfance est morose et délaissée au profit de son frère aîné, Achille, né en 1813, tandis que lui, Gustave, inquiète sa famille par ses crises d'épilepsies et ses retards dans la parole, qui lui vaudront l'appellation d'« idiot de famille. » En 1829, il rencontre son premier ami Ernest Chevalier, dont le grand-père lui révèle les aventures de Don Quichotte. Sa correspondance enfantine avec ce dernier montre des ambitions littéraires précoces.

En 1832, il entre au collège de Rouen et se replie dans l'imagination de ses lectures (Beaumarchais, Voltaire, Walter Scott, Shakespeare, Rabelais, Chateaubriand). De cette époque date la composition du personnage *Le Garçon*, emblème du bourgeois stupide et borné, à l'origine de certains traits de *Bouvard et Pécuchet*. *Le Garçon* est donc un bourgeois Géant

---

<sup>71</sup> Flaubert Gustave. *Œuvres complètes*. Arvensa éditions, 2014, p. 4586.

(comparé à Pantagruel), caractérisé par l'esprit de profanation. Mais le *Garçon* n'est pas seulement un bourgeois superlatif.

C'est aussi un bourgeois capable de se moquer de lui-même, et dont le rire énorme, qui inclut le rieur parmi ses cibles, détruit l'une par l'autre les valeurs sacrées du siècle. *Le Garçon* incarne dans un corps imposant l'esprit de farce, doté d'un très fort potentiel sexuel. C'est donc la figure de ce que nous avons identifié comme le sexe profane. Profane, et même profanateur, puisque notre *Garçon*, dont le nom évoque la vie joyeuse du célibataire, aime particulièrement l'obscénité, les plaisanteries, les rires gras et la scatologie.<sup>72</sup>

Selon les Goncourt, dans le journal du 10 avril 1860, « Homais [le pharmacien dans *Madame Bovary*] me semble la figure, réduite pour les besoins du romans, du *Garçon*. »<sup>73</sup>

Bien que Flaubert se soit de bonne heure, dans la foulée de Balzac, intéressé à l'employé, la tradition académique veut que *Bouvard et Pécuchet* prenne sa source dans *Les Deux Greffiers* de Barthélémy Maurice, une nouvelle parue en 1841 dans la *Gazette des Tribunaux* et le *Journal de Journaux* et republiée en 1858. Voilà l'histoire : Andréas et Robert, les deux greffiers du titre, se sont retirés avec leurs épouses dans une maison des bords de la Loire. Du savoir et des livres ils n'ont cure. Ils s'adonnent à la chasse, à la pêche, à l'horticulture, et, l'hiver, aux dominos. Ils se morfondent et s'aigrissent, lisent et relisent la Gazette, Le Journal des Huissiers, les pages d'annonces et finissent par retrouver leur assiette en calligraphiant, l'un sous la dictée de

---

<sup>72</sup> Leclerc, Yvan. « Sacralisation et désacralisation du sexe chez Flaubert ». <[http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/leclerc\\_sacralisation.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/leclerc_sacralisation.php)> Consulté le 22 juillet 2013.

<sup>73</sup> Extrait du Journal des frères Goncourt, le 10 avril 1860. <<http://jb.guinot.pagesperso-orange.fr/pages/garcon.html>> Consulté les 22 juillet 2013.

l'autre.<sup>74</sup> Aussi, Bouvard et Pécuchet ressemblent à ces deux amis qui se retirent dans la campagne et se consacrent à diverses activités. Malgré leur dynamisme, Bouvard et Pécuchet tombent dans la dépression et ne peuvent s'empêcher de replonger dans leur activité primaire de copistes.

#### 4.1.4 L'amitié chez Hergé

L'amitié et la solidarité masculine comptent beaucoup aussi pour Hergé, né à Bruxelles en 1907 sous le nom de Georges Rémi. Premier de la classe dans toute sa scolarité, Hergé optera pour le scoutisme. La loyauté, l'honneur, la droiture, et l'honnêteté comptent beaucoup pour lui. Il est allé vers le scoutisme comme on va à la rencontre de soi-même. Par ailleurs, Hergé est un spécialiste du marollien, l'argot bruxellois.<sup>75</sup> Ses influences littéraires vont de Mark Twain à Balzac, Marcel Aymé et Georges Simenon. Avant la création de Tintin, Hergé va écrire deux autres aventures en bande dessinée, dont l'une, notamment, est fondée sur un couple masculin, *Quick et Flupke*, des gavroches bruxellois. Ces gamins, dont le vagabondage ne va jamais au-delà des frontières de leur quartier, passent leur vie à jouer. Leur liberté est harcelée par l'indiscrétion et les rondes de l'agent de police n° 15 : molosse à moustaches, à casque blanc, à pèlerine, à gros souliers, brave type grognon et ahuri, victime de sa gaucherie. La deuxième bande dessinée créée par Hergé s'intitule *Les Aventures de Totor, chef de patrouille des Hanneçons*. Totor porte l'uniforme des scouts. Il est un garçon que la bataille excite, un

---

<sup>74</sup> Informations trouvées dans l'étude de Sophie Schvalberg intitulée *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Éditions Bréal, p. 17.

<sup>75</sup> Les trois quarts des dialogues du *Sceptre d'Ottokar* sont des expressions des Marolles. Les Marolles sont un quartier populaire de Bruxelles.

adolescent d’embuscade et de chemin creux. Il porte son fanion, son totem, son foulard, son courage, son chapeau de feutre.

En 1928, Hergé entre dans un journal catholique quotidien appelé *Le Vingtième-Siècle*. Le journal ne se vend pas. Alors, l’abbé Wallez décide en 1929 de séduire la clientèle enfantine en lui offrant une fois par semaine un magazine qui leur était destiné. L’idée de Wallez fit fortune. Hergé reprit son Totor, le modifia, le baptisa Tintin, lui adjoignit un fox-terrier du nom de Milou et fit prendre le départ à ce nouveau tandem. L’histoire de Tintin commence le 10 janvier 1929. Pour la seule fois de sa vie dans ses aventures, Tintin dans *Tintin au pays des soviets*, se mit à table et écrivit un article (16, V). On ne le verra plus jamais à la tâche. Hergé, dans les autres albums, lui épargnera cette corvée. Tintin n’accomplira plus les besognes de sa profession et, avec le temps, celle-ci finira par s’estomper dans la mémoire du lecteur.

En ce qui concerne le couple gémellaire Dupond et Dupont, Hergé a été influencé par plusieurs figures. D’abord, Hergé a un père et un oncle jumeau : Alexis et Léon. Cela a dû avoir un impact dans l’imaginaire et l’inconscient d’un enfant. C’est d’ailleurs ce que révéla Hergé dans un entretien donné à Numa Sadoul :

Il se fait que mon père avait un frère jumeau qui est mort trois ou quatre ans avant lui. Et jusqu’au bout, tous les deux s’habillaient de façon identique. Mon père avait-il une canne, mon oncle allait acheter la même, mon père s’offrait-il un feutre gris, mon oncle se précipitait pour acquérir un feutre gris ! Ils ont ensemble porté la moustache, le melon, ils ont été glabres en même temps. Ce qui est curieux, c’est que je n’ai pas songé une seconde à eux en créant les Dupondt.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Sadoul, Numa. *Entretiens avec Hergé*. Casterman, 1982.

De même, il y eut également une arrestation spectaculaire rapportée par le journal *Le Miroir* le 2 Mars 1919 où l'on voit en page de couverture deux policiers complètement identiques arrêter un malfrat. Selon Michael Farr dans *Tintin, Le rêve et la réalité*,<sup>77</sup> la ressemblance avec les Dupondt est frappante. Dans *Le Dupondt sans peine*, Albert Algoud revient sur la jumeauté des Dupondt.<sup>78</sup> Il évoque deux autres jumeaux, le professeur Auguste Piccard et son frère Jean. « Le professeur Auguste Piccard (1884-1962) dont Hergé s'inspira pour créer Tournesol avait un frère jumeau, Jean, aéronaute comme lui, qui l'aida dans ses travaux et ses expériences. Comme les frères Piccard habitaient Bruxelles, il est probable qu'Hergé dut croiser ce duo original à l'époque où il entreprit de raconter les aventures de Tintin. » (17)

#### 4.1.5 Le célibataire ridicule

Chez Hergé comme chez Flaubert, les héros sont des célibataires endurcis. D'un côté, il y a Bouvard et Pécuchet, de l'autre Dupond et Dupont. Ce qui surprend de prime abord est le fait que le célibataire soit présenté avec un autre célibataire. C'est un couple d'oxymores : ils sont seuls mais en couple. C'est déjà ridicule. De même, cela les infantilise : il y a un côté enfantin dans ces adultes inséparables, qui fait qu'ils se suffisent à eux-mêmes dans des vies rétrécies et ridicules.

Tout le monde sait que Flaubert est lui-aussi un célibataire invétéré, ayant toujours refusé le carcan social du mariage et l'idée même de la paternité. Dans *Bouvard et Pécuchet*, Victor et Victorine, les deux enfants que nos protagonistes adoptent, se montrent ingrats. De même, Mme Bordin, veuve vénale, utilise l'appât de la famille auprès de Bouvard mais en réalité

---

<sup>77</sup> Farr, Michael. *Tintin, Le rêve et la réalité*. Bruxelles: Éditions Moulinsart, p. 46.

<sup>78</sup> Algoud, Albert. *Le Dupondt sans peine*. Paris: Canal + Éditions, 1997, p. 16 à 19.



comploter pour obtenir un lopin de terre. Dans Tintin, tous les personnages de premier plan, c'est-à-dire Tintin, le capitaine Haddock, le professeur Tournesol, Milou, et les Dupondt, sont célibataires. Il n'y a pas un épisode où l'amour hétérosexuel prédomine.

Le célibataire est nomade : il erre physiquement où bon lui semble. Il est sans référence. Il y a absence d'individualité. Chez Flaubert, elle s'explique par une ascendance déficiente : Pécuchet n'a pas connu sa mère et Bouvard est né bâtard. Chez Hergé, il n'est pas question de parentage. Dupond et Dupont représentent le parfait exemple : ils en deviennent presque suspects. Leur ressemblance quasi-gémellaire réveille un sentiment de réserve, de crainte, de méfiance. Comment deux bonshommes si semblables peuvent ne pas venir du même œuf ? C'est bizarre, c'est queer.

Flaubert et Hergé, ainsi que leurs lecteurs, voient double. Mais à force de voir et de s'imaginer leurs personnages, l'image devient floue : l'effet optique ou le jeu de l'illusion pourraient signifier que le célibataire devient presque invisible. Or, ce n'est pas le cas. Ce dédoublement flou participe à les rendre encore plus ridicules. Lorsqu'ils veulent passer inaperçus, c'est tout le contraire qui arrive de par leurs déguisements, leur attitude. Ils veulent donner l'illusion de tout contrôler car ils travaillent en binôme, mais c'est justement le binôme qui fait tout capoter.

Comme on vient de le dire, l'écriture répétitive et cyclique de Flaubert se donne comme un collage de micro-récits qui figurent les expériences et les échecs successifs et obéissent à un schéma toujours identique : un événement provoque une idée, laquelle suscite la recherche documentaire qui débouche sur une expérience. Cette dernière est gênée par des obstacles et se traduit par un résultat négatif. Enfin, un « joint » relance l'enthousiasme pour une nouvelle recherche. C'est comme un nouveau jouet qu'il faut épuiser jusqu'au dysfonctionnement.

Quant aux Dupond et Dupont, ils ne créent rien, ne produisent rien. Ces coéquipiers célibataires sont vus comme une pathologie à l'image du burlesque et ridicule de leur situation. Ils sont sexuellement anesthésiés. Avec Tintin, on est en plein dans la fratrie. Cette fratrie est à la fois poétique et ridicule.

L'insertion et l'investissement dans des relations de fratrie ou d'homosocialité remplacent pour un temps le rapport avec les femmes : même quand ces rapports sont repris, notamment chez Bouvard et Pécuchet, ils ne peuvent pas fonctionner. Il s'agit donc de relations tout aussi asociales que l'inceste fraternel exploité dans la partie sur la fraternité.

La question du célibat est en rapport avec des tendances homosociales ; tous ces personnages préfèrent la compagnie des hommes. La recherche perpétuelle d'un idéal va de pair avec une dégradation de la relation hétérosexuelle, le fossé se creusant de plus en plus entre les attentes du célibataire et ses tentatives d'atteindre la jouissance avec des femmes. Les deux personnages peuvent même avoir peur de consommer le désir par peur de ramener le rêve à une réalité sordide et décevante. Bouvard et Pécuchet vivent dans une semi-inactivité, dans une oisiveté où il n'y a pas d'enrichissement par le travail ni de procréation ; une vie stérile à tout point de vue. Quant aux Dupondt, ils sont actifs et acteurs de leur vie. Ils sont toujours dans les parages de personnages et d'aventures importants, mais jamais au bon moment. Ou alors, quand ils le sont, Hergé les ridiculise par le biais de leurs cascades saugrenues.

Le célibataire est clairement dans un état d'immoralité par défaut par rapport aux prescriptions de la morale courante. Il est irresponsable, immature, incivique, parasite, et une tache sur la communauté. Un point de référence importante pour Bouvard et Pécuchet est un autre célibataire célèbre, celui-ci venant d'outre-Atlantique : il s'agit évidemment de Bartleby, protagoniste éponyme du roman de Herman Melville, paru en 1853. Bartleby est l'inspiration

principale pour Deleuze, dans son esquisse sur le célibataire. Dans *Bartleby*, le narrateur est un notaire qui engage Bartleby dans son étude pour un travail de clerc, chargé de copier les actes. Au départ très consciencieux, il va très vite commencer à refuser les ordres qui lui sont donnés. Il ne les refuse pas directement mais il dit sa fameuse formule « I would prefer not to ». Très vite, il arrêtera de travailler mais continuera à vivre dans l'étude. Avec cette formule, c'est comme s'il disait presque oui et presque non. Ce qu'il faut retenir de cette analogie, c'est ce presque. Le célibataire est presque comme les autres mais puisqu'il vit en marginalité, il est condamné à rester dans l'à peu près.

Il y a très peu d'études sur l'analogie entre le personnage de Melville et les copistes de Flaubert, mais Jean-François Duval, auteur d'un blog, écrit : « C'est surtout une expression que Bouvard et Pécuchet ont tacitement adopté chacun murmurant en son for intérieur *I would prefer not to*, avant que de se l'avouer mutuellement : préférons ne rien savoir et retournons à nos travaux de copistes. »<sup>79</sup> Gilles Deleuze s'est intéressé à la formule de Bartleby. Pour lui, et il est important de le souligner, le « texte est violemment comique, et le comique est toujours littéral. »<sup>80</sup> Il en est de même pour *Bouvard et Pécuchet* : ce roman fait rire. Flaubert emploie la fine moquerie pour ridiculiser ses contemporains. Ils se livrent à des bizarreries et des excentricités déraisonnables. Il y a une contradiction psychologique dans la disproportion entre le grand et le petit, entre l'important et l'insignifiant, entre le sublime et le banal, et finalement entre le sens et le non-sens. L'expression par excellence est l'ironie.

Par ailleurs, l'histoire de *Bouvard et Pécuchet* est une parodie longuement développée, genre bien propre à ridiculiser l'homme et à satiriser la société. La succession des deux

---

<sup>79</sup> Duval, Jean-François. « De Melville à Flaubert ». 2016. <<http://jfdublog.blogspot.fr/2016/02/de-melville-flaubert.html>>. Consulté le 16 février 2017.

<sup>80</sup> Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

expériences des deux bonshommes constitue un enchaînement de parodies des disciplines dont ils voudraient adopter et imiter les méthodes. Seulement celles-ci leur manquent, de sorte que toutes leurs tentatives aboutissent à autant d'échecs. Et cela les rend ridicules. L'intention déclarée de Flaubert, c'est de pousser l'idée à outrance. C'est là sa propre formule. Sa technique, c'est l'exagération.

Selon Deleuze, la formule de Bartleby « résonne comme une anomalie. » (90) Elle laisse l'avoué bouche bée. Ce n'est « ni une affirmation ni une négation » (92) « Et Bartleby n'accepte pas davantage, il n'affirme pas un préférable qui consisterait à continuer de copier, il en pose simplement l'impossibilité. » (92) Même si Bartleby tangué sur la négation, ce « *prefer* » au conditionnel fait le vide dans le langage. Nous sommes entre intensité et débilité. Et Deleuze ajoute : « Bartleby, c'est le Célibataire [...] l'homme sans références, sans possessions, sans propriétés, sans qualités, sans particularités : il est trop lisse pour qu'on puisse lui accrocher une particularité quelconque. » (96) C'est un homme qui répète mécaniquement son travail : il est invisible. Deleuze pose même la question : « [...] est-il fou, le dément, le psychotique. » (97) Certainement, il dérange et démunit l'avoué qui ne sait que faire d'un tel employé. « On peut supposer que l'engagement de Bartleby fut une sorte de pacte, comme si l'avoué, à la suite de sa promotion, avait décidé de faire de ce personnage, sans références objectives un *homme de confiance* qui lui devrait tout. Il veut en faire *son* homme. » (98) Il y a ici un « rapport homosexuel presque reconnu. » (98) Mais le célibataire Bartleby, avec sa fameuse formule, rompt et suspend le pacte. La logique qu'il sous-entend dans « *I would prefer not to* » déstabilise l'avoué. Bartleby est un célibataire nonchalant, pas forcément je-m'en-foutiste, seulement énigmatique aux yeux de l'avoué et de ses lecteurs.

Le célibataire reste un réprouvé : la société, la morale, l'idéologie du XIX<sup>e</sup> siècle bienpensant l'ont considéré comme un suspect. On s'interroge sur l'intégrité de sa santé ou sur la « normalité » de ses goûts sexuels.

## **4.2 LE SAVOIR PARAÎTRE CHEZ BOUVARD ET PÉCUCHET ET LES DUPOND**

### **4.2.1 Une rencontre préméditée**

Le roman *Bouvard et Pécuchet* tire vers différentes parodies : parodie d'un roman d'aventures, d'un roman psychologique, sociologique, fantastique, noir, et enfin parodie du roman sentimental. Nous sont ensuite présentés deux personnages, Bouvard, « construit sur le mode de l'apparat, [...] du clinquant » (135), et Pécuchet, à l'opposé de Bouvard, est présenté comme un « anachorète noyé sous le fatras des papiers et le désordre d'une (petite) bibliothèque. » (135)

Le roman, dès les premières lignes, offre une vue panoramique de Paris en plein été, plus précisément de la Scène et du boulevard Bourdon et zoome petit à petit sur deux hommes, l'un venant de droite, l'autre venant de gauche, et se rejoignant sur un même banc. Ils ne se connaissent pas. Voici comment Flaubert les introduit ensemble : « Deux hommes parurent. » (47) C'est d'abord la naissance du couple bien que déjà présente dans le titre éponyme avec la conjonction de coordination « et ». En même temps, l'auteur tire tous les effets littéraires propres aux conséquences de la complémentarité des contraires : par exemple Don Quichotte et Sancho, Don Juan et Sganarelle ou encore Jacques et son maître. « Sans Pécuchet, Bouvard n'a d'autre intérêt que celui de la couleur locale. Sans Bouvard, Pécuchet est la caricature de l'employé de bureau. » (43) « Il convient de s'attacher à montrer ce qui en profondeur les unit, comme l'avert

et l'envers d'une pièce de monnaie. » (43) En effet, voilà leur description : « Le plus grand, vêtu de toile, marchait le chapeau en arrière, le gilet déboutonné et sa cravate à la main. Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue. » (47)

Claudine Chevallier ajoute que « Pécuchet semble être un appendice de Bouvard, une sorte d'excroissance ou d'avatar du premier. » (43) En somme, ils sont grammaticalement ensemble dès le début ce qui renforce l'idée d'une rencontre préméditée par l'auteur. Ils ne sont pas concevables l'un sans l'autre, ils seraient par trop insignifiants. Paraître, c'est aussi commencer à exister. C'est comme si leur âge, quarante-sept ans, n'avait pas compté jusqu'à leur rencontre : Claudine Chevallier rapporte que « quarante-sept années traitées en quelques phrases s'abolissent comme si elles n'avaient été qu'une longue attente préalable à leur nouvelle condition. » (42) Quarante-sept ans de sursis. On ne sait pratiquement rien de leur passé sinon que Bouvard est veuf et Pécuchet orphelin. Depuis qu'ils se connaissent, ils sont inséparables : « Autrefois, ils se trouvaient presque heureux. Mais leur métier les humiliait depuis qu'ils s'estimaient davantage : - et ils se renforçaient dans leur dégoût, s'exaltaient mutuellement, se gâtaient. Pécuchet contracta la brusquerie de Bouvard, Bouvard prit quelque chose de la morosité de Pécuchet. » (57) Ils réalisent depuis leur rencontre et les paroles échangées que leur vie est bien monotone. Ce « presque heureux » montre qu'ils se voilaient la face, qu'ils n'admettaient pas leur vie médiocre. Ensemble, ils se liguent contre leur métier et commencent à dénigrer leur travail et leurs collègues. Ils arrivent en retard et diminuent leurs journées de travail. Enfin, leur rencontre amène un certain sentiment d'assurance voire même de supériorité : « La monotonie du bureau leur devenait odieuse. Continuellement le grattoir et la sandaraque, le même encrier, les mêmes plumes et les mêmes compagnons ! Les jugeant stupides, ils leur parlaient de moins

en moins. Cela leur valut des taquineries. Ils arrivaient tous les jours après l'heure, et reçurent des sermons. » (57) C'est avec l'exclamation ainsi que la redondance du mot « même » que le lecteur réalise combien les deux bonhommes crient contre l'uniformité. Leur rencontre leur fait prendre conscience de leur vie routinière, sans accidents et sans changements. Avec l'autre, c'est comme s'ils pouvaient se voir, comme s'ils pouvaient recommencer.

C'est bien de cela qu'il s'agit dans le roman, le recommencement. Comme l'explique Jean-Pierre Richard dans *Littérature et Sensation*,

Vivre, ce sera dès lors passer de métamorphose en métamorphose, traverser une suite monotone d'expériences dont chacune se refermera sur elle-même sans communiquer, sinon par sa partie la plus négative, son fondement le plus informe, avec toutes ses voisines. S'ennuyer, s'éprendre, jouir, se dépendre, s'ennuyer à nouveau, tel est le rythme profond qui commande l'évolution des grandes œuvres de Flaubert, *Madame Bovary* et *Bouvard et Pécuchet* comme la *Tentation de Saint-Antoine*. (153)

Revenons à la scène de rencontre scellée sous le signe de la symétrie. Il est important de remarquer la simultanéité de la gestualité et de la parole de ces deux bonshommes. Notons la récurrence de « même » dans ce premier chapitre : par exemple, « Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s'assirent à la même minute, sur le même banc. » Ils s'imitent malgré eux. La Providence, comme ils aiment à le rappeler, les a rapprochés: « [...] ils admirèrent la Providence dont les combinaisons parfois sont merveilleuses, - 'Car, enfin, si nous n'étions pas sortis tantôt pour nous promener, nous aurions pu mourir avant de nous connaître !' [...] » (53) Claudine Chevallier ajoute : « Ils n'ont pas encore de noms, mais l'anonyme et alternative

désignation 'l'un l'autre' les englobe dans une réciprocité qui annule à l'avance leur spécificité, et leurs différences. » (44)

Ce sont leurs couvre-chefs qui vont les nommer, chacun ayant eu la même idée d'y inscrire son nom. « Objet quasi fétiche de l'écrivain, celui-ci est plus qu'un élément descriptif, c'est la représentation concrète d'une situation professionnelle, d'un état psychologique, la partie symbolique de l'être par laquelle se dévoile son identité profonde. Il a valeur métonymique. »

(44) En effet, la manière de porter leurs couvre-chefs révèle leur personnalité antithétique. D'un côté, Bouvard « marchait le chapeau en arrière ». (47) C'est quelqu'un qui marche avec assurance, dont le regard est visible. Comparé à Pécuchet, il est extraverti. La preuve, il nous est dit dans le texte que Bouvard « se moquait du qu'en dira-t-on ! » (49), « Bouvard fut [aussi] peut-être plus libéral. » (47). Il est un personnage authentique n'ayant pas peur d'être lui-même.

Un exemple de cette aisance de caractère est son rire. Il est décrit de la manière suivante : « Celui de Bouvard était continu, sonore, découvrait ses dents, lui secouait les épaules, et les consommateurs [ils sont dans un restaurant] à la porte s'en retournaient. » Yvan Leclerc explique que « Le rire de Bouvard sonore et continu [...] découvre les dents, ouvre le corps, le montre, hystériquement. Pécuchet contient son rire, l'enferme. Il rit sous cape. Résultat d'un travail de censure social, son rire vient par petites explosions intermittentes, saccadées, discontinues [...]. »

(40) Pécuchet est décrit comme « Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue. » (47) Il est le contraire de Bouvard. Pécuchet est introverti, se cache sous ses vêtements et notamment cette redingote qu'il porte en pleine canicule. Il est donc décrit comme un homme frêle et fragile, soucieux de sa santé : « Pécuchet avait peur des épices comme pouvant lui incendier le corps. » (50) Cette anecdote révèle un personnage ayant peur de se laisser aller, de frémir et de jouir. Il faut se rappeler que



Pécuchet est encore vierge à l'âge de quarante-sept ans. Plus tard, il sera fier de rapporter à Bouvard qu'il a en effet enlevé sa redingote : « Tous les propos de la journée, avec la température de l'appartement et les labeurs de la digestion l'avaient empêché de dormir, si bien que n'y tenant plus, il avait rejeté loin de lui sa flanelle. – Le matin, il s'était rappelé son action heureusement sans conséquence, et il venait en instruire Bouvard qui, par là, fut placé dans son estime à une prodigieuse hauteur. » (54) Une journée et une soirée avec Bouvard et le voilà transformé, reprenant une nouvelle jeunesse.

Nous l'avons déjà dit, cette rencontre est la parodie d'une rencontre amoureuse empruntant donc aux lieux communs littéraires. Il y a certainement un coup de foudre entre les deux hommes. Et Pécuchet de dire à Bouvard : « Vous m'ensorcelez, ma parole d'honneur ! » (52) C'est comme s'il y eut une fusion, une sorte de complémentarité entre Bouvard et Pécuchet, comme si ces fibres s'épousaient :

Ainsi leur rencontre avait eu l'importance d'une aventure. Ils s'étaient tout de suite, accrochés par des fibres secrètes. D'ailleurs, comment expliquer les sympathies ? Pourquoi telle particularité, telle imperfection indifférente ou odieuse dans celui-ci enchante-t-elle dans celui-là ? Ce qu'on appelle le coup de foudre est vrai pour toutes les passions. Avant la fin de la semaine, ils se tutoyèrent. (55)

Il y a comme une force magnétique qui les attire, comme des a(i)mants. « L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes. » (47) Leurs provenances définissent en quelque sorte leur sexualité. Bouvard est fort et grand, Pécuchet est petit et fragile. Bouvard vient de la colonne de la Bastille, monument phallique – dans le *Dictionnaire des Idées Reçues*, « érection » « ne se dit qu'en parlant des monuments » (418) - tandis que Pécuchet vient du Jardin des Plantes, destination plutôt romantique et idyllique. Il y a donc deux lignes qui se dessinent, l'une verticale

représentant la masculinité de Bouvard, l'autre horizontale désignant la féminité de Pécuchet. Ce qui fonde leur rencontre, c'est le sentiment de tout ce qu'ils ne savent pas. Ils ont ce manque en commun. Bouvard et Pécuchet sont frères en passion de savoir et l'héritage de Bouvard aura transformé leur amitié naissante en un véritable mariage mystique.

On apprend que Bouvard avait eu des dispositions pour être acteur dans sa jeunesse. (51) C'est toujours lui qui initie quelque chose, le dîner par exemple, la promenade, c'est lui le meneur. Une étude réalisée par Yvan Leclerc et Pierre Cubaud démontre la domination textuelle de Bouvard, sans vouloir nécessairement dire que Bouvard domine Pécuchet.<sup>81</sup> Selon eux, aucun chapitre ne présente une égalité absolue, comme si quelque chose contrariait la parité. La domination de Bouvard se retrouve au niveau des chapitres dans l'ensemble du roman. Leclerc ajoute : « Si Bouvard prend l'avantage dans le premier chapitre [...] c'est par ce 'plus', cet excès, déterminé par la pression sémantique du personnage tout entier, placé dans sa description physique et morale sous le signe du trop plein, alors que Pécuchet se caractérise par la petitesse, la maigreur, le creux, le repli, etc. » (5) Nous avons donc deux polarités, un plus et un moins. Nous verrons que cette donne ne changera pas au fil du roman mais qu'au contraire, ces opposés sont compatibles. L'un influencera l'autre et vice versa sans toutefois parvenir à se réaliser soi-même.

#### **4.2.2 Pourquoi un couple ?**

*Bouvard et Pécuchet* est le roman double de Flaubert. D'abord, l'espace du deux est occupé par les protagonistes. Il n'y a pas de rivalité entre Bouvard et Pécuchet mais au contraire une saine

---

<sup>81</sup> Leclerc, Yvan; Cubaud, Pierre. "Bouvard: 618, Pécuchet: 598. Étude de statistique textuelle". *Revue Flaubert*, No.3, 2003, p. 3.

émulation. Nulle entreprise de domination certes, mais une volonté d'écrire la concorde : après tout, « l'union de ces deux hommes était absolue et profonde. » (60) L'étude de Leclerc et Cubaud rapporte la présence de soixante-neuf occurrences de « Bouvard et Pécuchet » dans le roman. Ces derniers forment donc un « couple syntaxique, toujours dans cet ordre, celui du titre, jamais dans l'ordre inverse. C'est probablement cette permanence du binôme que le lecteur retient. » (12) Des linguistes, comme Yvan Leclerc, se sont penchés sur cette question de l'ordre : pourquoi Bouvard avant Pécuchet ? Un des résultats est qu'ils se suivent alphabétiquement. Ce qu'il est essentiel de retenir est la surdétermination du chiffre deux. Nous l'avons déjà vu dans la désignation du couple par leurs deux noms de famille Bouvard, puis Pécuchet.

À Paris, Bouvard et Pécuchet ne sont rien. Ils hantent la foule comme tous Parisiens. Dans *La Communauté et l'Autre dans Bouvard et Pécuchet de Flaubert*<sup>82</sup>, Tomoko Mihara explique:

L'identité tout court de Bouvard et Pécuchet est, certes, clairement affichée dès le début. Ils sont citadins. Ils sont Parisiens, surtout des Parisiens du XIXe siècle, issus des premières et véritables masses apparues dans l'Histoire. En effet, la capitale a alors connu « un formidable accroissement de la population », grâce au développement des industries et à la construction du chemin de fer qui favorise l'immigration des provinciaux [...]. Les Parisiens aux temps de *Bouvard et Pécuchet* sont des gens hétérogènes, des multitudes et des inconnus, entre lesquels les relations sont rarement étroites ; le cercle du « plus petit nombre de gens » n'y existe plus. Les citadins ne partagent pas la même manière de vivre

---

<sup>82</sup> Mihara, Tomoko. *La Communauté et l'Autre dans Bouvard et Pécuchet de Flaubert*. Presses universitaires du Septentrion, 2002.

et le même mode de penser en commun. Immigrés d'origine, déracinés, ils ne se lient pas fermement entre eux. (17)

En revanche, c'est en emménageant à Chavignolles, petite ville normande, que Bouvard et Pécuchet ne passent plus inaperçus. Dès lors, les habitants de Chavignolles vont les désigner ainsi : « Les deux Parisiens » (68) comme si le fait seul de venir de la capitale leur dotait d'un statut supérieur. Le narrateur lui-même s'amusera à les élire ainsi : « les deux amis » (71), « les deux visiteurs » (74), « les deux anatomistes ». (110) Et ce n'est que le début du deuxième chapitre. Ils sont toujours grammaticalement ensemble jusqu'à ce que leurs êtres se confondent. Parfois, on ne sait pas qui parle.

Bouvard, ressemblant à Bovary, vient de la même lignée des bovins. Quant à Pécuchet, son nom vient du latin « pecus » qui signifie brebis. Ils se suivent sans cesse. Et c'est bien là leur malheur, la raison pour laquelle ils ne pourront jamais se construire individuellement. Leclerc explique :

Double identification, non pas de l'un à l'autre, mais à cet autre que l'un porte en lui, dans l'assomption et l'anamnèse d'un symbole dont les morceaux se trouvent réunis. Bouvard et Pécuchet, recto et verso de la même feuille de copie, vivent là leur stade du miroir. Première identification, face à face, qui préfigure et permet toutes les suivantes, dans l'Imaginaire des discours scientifiques. (50)

Le système mimétique qui se met en place révèle une intensité non-adéquate. Ils sont tantôt dans l'excès, tantôt dans le défaut, et finalement, l'original est complètement déformé, décousu, explosé. Le souci mimétique révèle en fait d'un manque à être. D'abord, Bouvard et Pécuchet sont indissociables, ils sont tantôt miroir l'un de l'autre, tantôt leurs différences se juxtaposent. Retour à leur rencontre : ils se reconnaissent et vont tous les deux combler le manque de famille :

« l'anamnèse d'un symbole dont les morceaux se trouvent réunis. » (Leclerc 50) Ils incarnent le « je fêlé » dont parle Deleuze dans *Différence et Répétition* : « conjonction-disjonction » (15). Le « je » n'individualise plus. Finalement, le reflet de l'un fait croire à l'existence de l'autre, mais en réalité, il révèle un véritable manque. Ce tandem a nourri l'imaginaire d'autres auteurs et réalisateurs : souvenons-nous de Laurel et Hardy, Dupond et Dupont, Bourvil et Louis de Funès. « Au cinéma, après la guerre de 14-18, apparaissent des personnages très 'bouvardo-pécuchétien' : le Charlot de Chaplin, d'abord, puis le duo de Laurel et Hardy, à la fin des années 20. On connaît leurs mésaventures de tous ordres vis-à-vis de la société, des technologies et de l'amour. »<sup>83</sup>

C'est qu'ils sont amoureux du progrès, Bouvard et Pécuchet. Et pourtant, ils ont décidé de quitter la capitale, lieu visuel et perceptible du progrès en cours. Ils rateront pourtant l'Haussmannisation, les grands boulevards, les grands magasins, les travaux de construction du Métropolitain. C'est là le ridicule et le grotesque de la situation de faire venir Paris en Normandie par des ambassadeurs tels que Bouvard et Pécuchet. Flaubert, en dénonçant le progrès et la technologie, emploie les mêmes techniques au travers de ses deux personnages : il y a en effet le geste ritualisé de prendre un livre l'un après l'autre, et de redire et refaire ce qui a déjà été dit et fait. Comme les copistes, les objets vont par deux. Flaubert voit double parce que le bourgeois pense double. L'objet se trouve pris dans un mode particulier de la production, ou plutôt de la reproduction. « Non pas deux héros distincts mais une redondance qui symbolise l'attrance de la bourgeoisie pour le double, et la laideur d'une telle esthétique. Une fois mise en scène, la double créature de Flaubert peut servir à dénoncer la bêtise de la bourgeoisie avide de repères solides auxquels elle peut se référer, avide du nouveau à condition qu'il répète l'ancien. »

---

<sup>83</sup> Schvalberg, Sophie. *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Bréal, 1999, p. 115.

(Schvalberg, 44) Il y a notamment une scène où la répétition est compulsive. Au cours de leur destruction organisée afin d'imiter quelque désastre naturel (dans le deuxième chapitre) – Bouvard et Pécuchet préparent un dîner sensationnel pour les nobles de Chavignolles. C'est alors qu'ils ont le plaisir d'entendre l'écho de leurs voix renvoyées par la pagode.

La besogne finie, Bouvard qui était sur le perron, cria de loin :

- « Ici ! on voit mieux ! »

- « Voit mieux » fut répété dans l'air.

Pécuchet répondit :

- « J'y vais ! »

- « Y vais ! »

- « Tiens ! un écho ! »

- « Écho ! »

Le tilleul jusqu'alors l'avait empêché de se produire ; - et il était favorisé par la pagode, faisant face à la grange, dont le pignon surmontait la charmille.

Pour essayer l'écho, ils s'amusèrent à lancer des mots plaisants. Bouvard en hurla des obscènes. (93)

Et comme des enfants, ils vont jouer à lancer dans l'espace, des mots qui leur reviennent semblables ou étrangers. En renvoyant sous une forme légèrement différente, ce qui aurait pu disparaître, l'écho participe de l'économie bourgeoise. Point de perte : même les mots sont récupérés. Ne doutons pas qu'il s'agit là encore de cette jouissance éprouvée devant la reproduction du même. Une copie non plus visible mais sonore. Enfin, lors de la promenade après le dîner, Bouvard et Pécuchet souhaitent partager avec leurs invités la joie puérile de faire l'écho. Seulement cette fois-ci, cela ne marche pas. La copie les trahirait peut-être. « Quand on

fut sorti de la charmille, Bouvard pour étonner son monde avec l'écho cria de toutes ses forces : - « Serviteur ! Mesdames ! » Rien ! Pas d'écho. Cela tenait à des réparations faites à la grange, le pignon et la toiture étant démolis. » (98) Finalement, il fallait un couple pour formuler les contradictions, pour dresser les parallèles antithétiques.

Les deux personnages construits sur la mimesis miment les savoirs ensemble ou séparément. Ils incarnent surtout les contradictions du savoir car leurs tempéraments différents coïncident avec les divisions binaires des savoirs, dont ils sont les produits et les révélateurs, en particulier dans l'opposition récurrente entre matérialisme (Bouvard) et spiritualisme (Pécuchet). Le roman conserve ainsi la forme du dialogue philosophique, mais de façon décidément parodique.

#### **4.2.3 L'habit fait le moine**

Dans *Bouvard et Pécuchet*, l'apparence n'est pas trompeuse et cette expression figée, « l'habit fait le moine », nous mène donc à la Vérité. Ceci correspond au manque d'épaisseur des personnages. La surface est le lieu du sens.

Les deux protagonistes possèdent de multiples déguisements au fur et à mesure que le roman avance : chimiste, docteur, comédien, éducateur, gymnaste, astronome, copiste etc. Ce que Michel Crouzet dit dans son essai « Sur le grotesque triste dans Bouvard et Pécuchet », c'est que l'apparence de nos deux amis allie le rire mais aussi les larmes : le rire, par qu'ils sont grotesques et ridicules, les larmes parce que la bêtise humaine est trop lourde et imposante. Crouzet ajoute « Et s'il est sans doute vrai que chez Flaubert est bêtise tout ce qui est entre l'ignorance et l'art, ou le style, le grotesque triste serait ce point de vérité et de beauté où la

bêtise est enfin dite, c'est-à-dire à la fois 'stylisée' et révélée, sa formulation étant identique à sa perception 'en vérité', ou à la seule vérité dicible à son sujet. » (50)

À chaque nouvelle discipline, un nouvel attirail s'impose pour s'accréditer aux yeux des Chavignonnais et à eux-mêmes. Bouvard et Pécuchet parviennent en peu de temps à endosser une nouvelle personnalité et à maîtriser un nouveau vocabulaire au travers de leur lecture. Il faut dire que le roman, bien qu'écrit majoritairement au passé dans le style indirect<sup>84</sup>, s'inscrit dans un état de permanence continu, le présent. Ainsi, ces personnages entrent dans l'intemporalité. Bouvard et Pécuchet n'évoluent pas. C'est parce que l'Histoire, les événements n'ont aucun impact sur eux. C'est parce qu'ils sont imperméables, immuables au temps et à l'espace.

Atsushi Yamazaki explique qu'« on est amené à souligner l'aspect paradoxal de cette encyclopédie : *Bouvard* est une encyclopédie à rebours, un dispositif critique et ludique par lequel se révèle l'impossibilité même de tout encyclopédisme. [...] Autrement dit, *Bouvard* n'est encyclopédique que sur le mode du 'faire-semblant'. » (1)<sup>85</sup> Voilà le déroulement des événements dans le roman : une idée les conduit inéluctablement à une autre idée d'où un effet de tabula rasa permanent auquel s'expose la narration du roman, circulaire et interminable. Dans « L'éternel présent dans les romans de Flaubert », A.W.Raitt rappelle qu'il y a bien un temps diégétique où sont narrés les incidents qui composent la trame.<sup>86</sup> Mais,

De plus en plus, Bouvard et Pécuchet ne jouent que le rôle des témoins qui constatent ce que l'on pense, ce que l'on dit, ce que l'on fait. Il se constitue ainsi un domaine intemporel, dans lequel se serait inscrit presque tout le second volume, composé en très

---

<sup>84</sup> Voir l'article de Gothot-Mersch. "De 'Madame Bovary' à 'Bouvard et Pécuchet'" la parole des personnages dans les romans de Flaubert". Revue d'Histoire littéraire de la France. 81<sup>e</sup> Année, No. 4/5: 1981.

<sup>85</sup> Yamazaki Atsushi. "Bouvard et Pécuchet ou la gymnastique de l'esprit". Revue Flaubert, No. 7: 2007.

<sup>86</sup> Raitt A.W. "L'éternel présent dans les romans de Flaubert". *Nouvelles Recherches sur "Bouvard et Pécuchet" de Flaubert*. Paris: Sedes, 1981, p. 139.



grande partie de documents à l'état brut, qui nous auraient été livrés tels quels, pas même réfractés à travers la conscience des deux bonhommes. [...] C'est le plus souvent le temps présent des verbes qui sert à marquer cette qualité d'infinitude, d'immuabilité, d'éternité de la bêtise. (140)

Dans *Différence et Répétition*, Gilles Deleuze écrit : « La question est de savoir si l'on peut concevoir la répétition comme s'effectuant d'un présent à l'autre. En ce cas, l'ancien présent jouerait le rôle d'un point complexe, comme d'un terme ultime ou originel qui resterait à sa place et exercerait un pouvoir d'attraction : c'est lui qui fournirait la *chose* à répéter, c'est lui qui conditionnerait tout le processus de la répétition, mais en ce sens il serait indépendant. » (136) Selon Deleuze, il y aurait donc deux présents : le présent originel et l'ancien présent. Comment cela fonctionne dans *Bouvard et Pécuchet* ? Ce roman est particulier dans sa lecture. Après le premier chapitre, nous pouvons lire le reste des chapitres dans l'ordre ou dans le désordre, cela n'a que peu d'importance. Chaque chapitre est renouveau. Le présent désigne l'action immédiate. Il en est de même chez Tintin. D'après ces réalisations, il faut remarquer comment s'opère la recherche actuelle sur le roman en question. Il y a des articles sur chaque chapitre ce qui suggère que le critique fait lui aussi tabula rasa des autres chapitres. De même, la *chose* d'on parle Deleuze n'est ni plus ni moins que la méthode employée par les deux amis. En voici le schéma : nouvelle curiosité < nouvelle lecture < déguisement. C'est finalement le changement de déguisement qui signale l'intérêt d'une nouvelle curiosité. En changeant de peau et en enfilant un nouvel habit, Bouvard et Pécuchet réitèrent le présent. En somme, c'est la visibilité du déguisement qui rythme le roman. Voilà comment Deleuze traduit ce changement : « Les concepts de fixation et de régression, et aussi de trauma, de scène originelle, expriment ce premier élément. Dès lors le processus de la répétition se conformerait en droit au modèle d'une

répétition matérielle, brute et nue, comme répétition du même : l'idée d'un 'automatisme' exprime ici le mode de la pulsion fixée, où plutôt de la répétition conditionnée par la fixation ou la régression. » (137) Ainsi, Deleuze parle de matérialisme et d'automatisme. C'est en choisissant inconsciemment un nouveau champ d'étude que le déguisement se matérialise.

Il y a plusieurs instances de déguisements dans le roman. Dans le quatrième chapitre, « ils étaient devenus des archéologues ; - et leur maison ressemblait à un musée. » (151) « Le goût des bibelots leur était venu, puis l'Amour du Moyen Âge. » (153) Le verbe « devenir » ici est intéressant. Je rappelle la définition : « être engagé dans un processus évolutif devant aboutir à un changement d'état ». (TLFI) Qu'est-ce que devenir archéologue signifie-il dans ce chapitre? Premièrement, notons que « ils étaient devenus des archéologues » est la première phrase. Dans les autres chapitres, Flaubert nous indique la nouvelle discipline et narre ensuite le processus évolutif, en d'autres mots constitués d'une lecture très ciblée et de leurs expériences. Ici, il ne le fait pas. La première clause de la première phrase du chapitre IV est « Six mois plus tard ». Cela veut-il dire que Flaubert n'a pas choisi de montrer ce processus évolutif ? Auraient-ils travaillé d'eux mêmes la question d'archéologie ? Je pense qu'en fait, il y a ici intrusion de l'auteur, une intrusion sarcastique voulant dire que Bouvard et Pécuchet sont totalement incapables de devenir archéologues, qui plus est en six mois. Cet incipit nous annonce d'autant plus l'échec de cette nouvelle discipline. Si Flaubert ne croit plus à ses bonshommes, pourquoi et comment continuer de les imposer aux lecteurs ? Flaubert s'amuse à se moquer d'eux en décrivant leur déguisement : « Donc, ils revêtirent leurs blouses, afin de ne pas donner l'éveil ; - et sous l'apparence de *colporteurs*, ils se présentaient dans les maisons, demandant à acheter de vieux papiers d'école. » (L'emphase est la mienne, 156) Bouvard et Pécuchet doivent se déguiser pour s'accréditer aux yeux de la population.

Bouvard et Pécuchet sont les jouets de la répétition. Ils répètent ou multiplient les déguisements parce qu'ils ne savent pas être. Il est plus facile de savoir paraître, cela les occupe et surtout dispense de réfléchir sur la vacuité de leur existence. Comme le dit Deleuze, « On ne répète pas parce qu'on refoule, on refoule parce qu'on répète. Et, ce qui revient au même, on ne déguise pas parce qu'on refoule, on refoule parce qu'on déguise [...] ». (139) Imiter et répéter est leur principe existentiel. Se cacher et se dissimuler volontairement sous un vêtement diffère et masque la Vérité. Ils sont comme ce mannequin dont toutes les couches démembrées par Bouvard et Pécuchet révèlent un vide.

#### **4.2.4 Auto-représentations : *Commedia della Scienza***

Il existe plusieurs scènes dans le roman où nos deux compères deviennent de véritables comédiens devant les bourgeois de Chavignolles : lorsqu'ils ouvrent les portes de leur musée ou encore lorsqu'ils se mettent en scène pour jouer la comédie. Bouvard et Pécuchet restent un mystère pour les Chavignollais. Ces derniers tentent d'observer les nouveaux venus : « Cependant, les bourgeois de Chavignolles désiraient les connaître – on venait les observer par la claire-voie. Ils en bouchèrent les ouvertures avec les branches. La population fut contrariée. » (69) Bouvard et Pécuchet retardent le spectacle et se concentrent sur leur propriété. Voilà qu'ils adoptent immédiatement le style des fermiers : « Pour se garantir du soleil, Bouvard portait sur la tête un mouchoir noué en turban, Pécuchet sa casquette ; et il avait un grand tablier avec une poche par-devant, dans laquelle ballotaient un sécateur, son foulard et sa tabatière. Les bras nus, côte à côte, ils labouraient, sarclaient, émondaient, s'imposaient des tâches, mangeaient le plus vite possible [...] » (70) Ils prennent peu de pauses car le temps perdu dans l'ennui du bureau doit être à présent rentabilisé. Et bien davantage qu'au bureau où ils travaillent à heures fixes, ils

ne cesseront de courber l'échine vers la terre de l'aube à la nuit. Chevallier ajoute : « N'ont-ils pas finalement simplement troqué leur grattoir contre le scarificateur, le sécateur et le semoir ? Copistes ils étaient, copistes ils demeurent. » (45)

Dans le chapitre II, Bouvard et Pécuchet vont présenter leur jardin au « genre terrible » après un dîner organisé par eux-mêmes. Le chapitre II traite de l'agriculture, et en particulier de l'agronomie, l'arboriculture, le jardinage, la conserverie, et la distillerie. Nous verrons en quoi ce jardin constitue un échec. Ainsi, tombant sur le livre intitulé *L'architecture des Jardins*, Bouvard et Pécuchet admirent les propositions de décor végétal. Parmi tous les genres proposés, c'est le « genre terrible » qui l'emporte. Ni les obstacles du terrain, ni la dissonance avec l'environnement, ni les travaux que cela requiert n'arrêtent leur élan. Ils ont plaisir à déconstruire et « ils s'amusaient énormément ». (76)

La nourriture est étroitement liée au spectacle si bien que Bouvard et Pécuchet entendent régaler doublement leurs invités au cours d'un dîner dans la maison et d'une promenade dans le jardin. Ton-That ajoute qu'« en effet, les deux personnages veulent cultiver leur jardin aussi bien que leur esprit [...] dans une perspective voltairienne. » (46) Rappelons les derniers mots de *Candide* : « Cultivons notre jardin ! » Le jardin est un espace intermédiaire entre nature et culture. Selon Ton-That, « Le monde devient livre et le jardin métaphore du texte. En effet, l'art des jardins s'apparente à un laboratoire de l'écriture, les fleurs étant l'équivalent de phrases et de mots. » (46)

Bouvard et Pécuchet, après plusieurs échecs dans la plantation de légumes et de fleurs, décident de fabriquer un jardin au genre mélancolique et romantique. En voici la description : « Il y a, d'abord, le genre mélancolique et romantique, qui se signale par des immortelles, des ruines, des tombeaux, et 'un ex-voto à la Vierge, indiquant la place où un seigneur est tombé

sous le fer d'un assassin'. » On compose le genre terrible avec des rocs suspendus, des arbres fracassés, des cabanes incendiées, le genre exotique en plantant des cierges du Pérou 'pour faire naître des souvenirs à un colon ou à un voyageur'. Le genre grave doit offrir, comme Ermenonville, un temple à la philosophie. » (91) Ils se mirent à la tâche. À la fin, satisfaits de leur travail, « dans leur émotion, ils s'embrassèrent. » (94) S'ensuit : « Comme tous les artistes, ils eurent le besoin d'être applaudis – et Bouvard songea à offrir un grand dîner » au grand dam de Pécuchet. La soif de connaissance des deux amis est toujours conditionnée par un besoin de reconnaissance. En effet, « depuis qu'ils habitaient le pays, ils se tenaient à l'écart. Tout le monde, par désir de les connaître, accepta leur invitation, sauf le comte de Faverges, appelé dans la capitale pour affaires. » (94) Après avoir mangé<sup>87</sup>, « on déboucha le champagne, dont les détonations amenèrent un redoublement de joie. *Pécuchet fit un signe*. Les rideaux s'ouvrirent et le jardin apparut. » (L'emphase est la mienne, 97)

C'était dans le crépuscule, quelque chose d'effrayant. Le rocher comme une montagne occupait le gazon, le tombeau faisait un cube au milieu des épinards, le pont vénitien un accent circonflexe par-dessus les haricots – la cabane, au-delà, une grande tache noire ; car ils avaient incendié son toit, pour la rendre plus poétique. Les ifs en forme de cerfs ou de fauteuils se suivaient, jusqu'à l'arbre foudroyé, qui s'étendait transversalement de la charmille à la tonnelle, où des pommes d'amour pendaient comme des stalactites. Un tournesol, çà et là, étalait son disque jaune. La pagode chinoise peinte en rouge semblait un phare sur le vigneau. Les becs de paons frappés par le soleil se renvoyaient des feux, et derrière la claire-voie, débarrassée de ses planches, la campagne toute plate terminait l'horizon. (97)

---

<sup>87</sup> Le dîner est aussi un fiasco. Le bourgogne est trouble et le saint-julien est trop jeune.

La réaction montre que leur jardin/chantier est un véritable fiasco. Il est dit dans le texte : « Devant l'étonnement de leurs convives Bouvard et Pécuchet ressentirent une véritable jouissance. » (97) Cependant, nos deux bonhommes interprètent mal la réaction de leurs invités qui restent bouche bée. Davantage encore lorsque Bouvard et Pécuchet voulaient dupliquer le jardin du comte de Faverges, espace idéal où tout est réglé à la perfection selon les plus récentes connaissances agronomiques. « Mme Bordin surtout admira les paons. Mais le tombeau ne fut pas compris, ni la cabane incendiée, ni le mur en ruine. » (97) Chaque invité fera une réflexion et Bouvard se voit forcé de répondre pour expliquer la disposition de tels ou tels éléments. Pour Bouvard, plus que pour Pécuchet qui n'avait pas souhaité ce dîner, le fait de s'expliquer montre que leur jardin n'a pas été compris. Il aurait dû être admiré non pas critiqué. Il tente également de faire rire ses invités, en vain. (97) Voilà la réaction des convives devant la porte aux pipes : « Mme Bordin éclata de rire. Tous furent comme elle. Le curé poussait une sorte de gloussement. Hurel toussait, le docteur en pleurait, sa femme fut prise d'un spasme nerveux, - et Foureau, homme sans gêne, cassa un Abd El-Kader qu'il mit dans sa poche, comme souvenir. » Ce rire prend l'effet de dominos.

Une fois les invités partis, Bouvard et Pécuchet font le compte rendu de leur soirée :

- « Ah ! l'eau manque dans le bassin ! Patience, on y verra jusqu'à un cygne et des poissons ! »
- « À peine s'ils ont remarqué la pagode ! »
- « Prétendre que les ruines ne sont pas propres est une opinion d'imbécile ! »
- « Et le tombeau une inconvenance ! Pourquoi inconvenance ? Est-ce qu'on n'a pas le droit d'en construire un dans son domaine ? Je veux même m'y faire enterrer ! » (100)

Plus loin, Pécuchet s'étonne du manque de respect et politesse : « Quand on dîne dans une maison, que diable ! On respecte les curiosités. » (100) Finalement, « Dégoûtés du monde, ils résolurent de ne plus voir personne, de vivre exclusivement chez eux, pour eux seuls. » (100) Voilà ce que Bouvard et Pécuchet n'ont pas toléré : leur travail a été dénigré alors qu'ils avaient réalisé le jardin avec passion. La dernière citation ressemble bien à un caprice, ils seront amenés à revoir les Chavignonnais. Cette première entrevue, pourtant, montre qu'il n'y aura jamais de compréhension pour les deux Parisiens et qu'ils représentent deux énergumènes.

#### **4.2.5 « Entrée sensationnelle des Dupondt Brothers »<sup>88</sup>**

Dupond et Dupont font leur première apparition dans *Tintin au Congo* (1931) et ce, dès la première vignette. Sur le quai d'une gare, l'un des deux dit à l'autre : « Il paraît que c'est un jeune reporter qui part pour l'Afrique. » Dans cette même vignette, Tintin est entouré de journalistes et d'enfants qui lui souhaitent un bon voyage. On ne sait pas vraiment ce que les Dupondt font là : sont-ils en train de surveiller la bonne circulation des trains ? Ce serait étonnant. La phrase énoncée commençant de surcroît par « Il paraît que » signale déjà la réputation de ce jeune reporter Tintin. Seraient-ils jaloux de l'attention que les autres personnes portent à Tintin ? C'est possible, car nous le verrons, ils sont très attachés à l'honneur. Les Dupondt sont, après Milou, les plus vieux compagnons de Tintin. Hergé a une aptitude surprenante à se saisir de l'actualité pour l'intégrer à son récit, une faculté de créer des personnages, de les imposer, et surtout, de les faire revenir d'un épisode à l'autre selon la technique balzacienne.

---

<sup>88</sup> Milou les appelle ainsi dans *Objectif Lune* page 18, XV.

Dupond et Dupont sont des personnages clownesques. Détectives de profession, affiliés à la Sûreté, puis plus tard à la Police Judiciaire, ils sont de biens piètres enquêteurs. À peine arrivés sur le lieu du crime, une cascade de gags se succède, au plaisir des lecteurs: ils glissent, ils tombent, etc. Leur raideur les entraîne constamment vers le sol ; ils font le contraire de ce qu'ils avaient prévu. Ils incarnent l'ordre mais sont de constants facteurs de désordre, arrêtant les innocents et laissant fuir les fripouilles. Leur maladresse est légendaire ; ils ne peuvent descendre un escalier sans tomber ni rencontrer une corde sans se prendre les pieds dedans. Alors qu'ils sont chargés d'énoncer la loi, par une inversion maligne ils se trouvent affublés d'un défaut d'élocution. Dans *Les métamorphoses de Tintin*, Jean-Marie Apostolidès explique : « L'écholalie traduit chez eux une incapacité d'accéder à l'individualité. De même leurs propos symétriques les réduisent à n'être qu'une seule figure en miroir. Ils ne sont pas jumeaux par le sang, ils le sont devenus par leur soumission et leurs réactions identiques aux conventions sociales. »<sup>89</sup>

Quasiment identiques, Dupond et Dupont ne sont pourtant pas frères jumeaux, comme nous l'indique la différence orthographique de leur nom de famille. Également, la seule différence physique entre les Dupondt est la moustache: Dupond la porte droite (en forme de D) et Dupont la porte troussée (en forme de T). Aussi, nous ne savons presque rien sur leur passé, si ce n'est qu'ils travaillent en équipe depuis de nombreuses années et qu'ils ont fait leur service militaire ensemble.<sup>90</sup> Après Tintin et Milou, les Dupondt sont les seuls autres personnages de Tintin à se tutoyer, preuve de leur longue alliance et amitié.

Ce couple engendre une même dynamique : ils s'engagent dans des entreprises abracadabrantes, se confondent dans des accidents liés à leurs expériences, et goûtent enfin à l'échec. Ces gags redondants ont pour effet d'amuser le lecteur, les personnages ne se fatiguent

---

<sup>89</sup> Apostolidès, Jean-Marie. *Les métamorphoses de Tintin*. Paris: Éditions Seghers, 1984, p. 72.

<sup>90</sup> *Les bijoux de la Castafiore*, p. 37, VI.



jamais, et les personnages cherchent par tous les moyens à ne pas s'ennuyer. Ainsi, ils ressemblent beaucoup à Bouvard et Pécuchet. Ces redondances transparaissent dans le langage et la gestuelle. Par exemple, Dupond et Dupont réitèrent mutuellement ce que l'un ou l'autre disent et rendent ainsi leur langage superflu et caduc, c'est-à-dire que la somme de leurs énoncés s'annule et revient forcément à zéro pour se reconstruire à nouveau. Ainsi leur fameuse formule fétiche : « Je dirais même plus... ».

Dans les enquêtes menées par les Dupondt, le nœud du conflit réside dans la méthode. Lorsqu'ils sont chargés d'enquêter, ils ne vont pas littéralement chercher plus loin que le bout de leur nez. C'est surtout le plus gros point commun avec Bouvard et Pécuchet : ils n'interrogent pas la méthode, ils lisent strictement à la lettre. Cela devient le problème des Dupondt, ils ne remettent pas en cause ce que la Sûreté leur donne comme ordre. Ainsi, ils se mettent à plusieurs reprises à la poursuite de Tintin, leur ami, qui, victime de machinations, se retrouve souvent avec des faits contre lui. Les Dupondt sont donc guidés aveuglement par une autorité, celle d'une conscience professionnelle.

#### **4.2.6 Des « Men in Black » et le déguisement**

Au début du XXème siècle et jusque dans les années trente (c'est alors que Tintin paraît), le costume sombre, la chemise à faux col en Celluloïd, le chapeau melon, la moustache et les chaussures à clous composaient la panoplie du policier en civil. En la conservant bien longtemps après que l'usage en fut passé, les Dupondt l'ont rendue absolument originale. De la morne banalité, ils en ont tiré une totale originalité, prouvant ainsi, à l'instar de Tintin et de sa culotte de golf, que le temps n'avait pas d'emprise sur eux. Mais il faut bien comprendre que lorsque la bande dessinée a paru originellement, tous ces accoutrements étaient tout à faits communs. Ils

sont figés dans un éternel présent car la bande dessinée continue à être lue longtemps après sa parution. Ainsi, ces personnages sont également éternels.

Il est intéressant de noter que l'apparition des Dupondt et de leurs chapeaux melon fut précédée de peu à Bruxelles dans les premiers tableaux de Magritte par celle d'hommes en costume sombre et coiffés du chapeau-boule. Comme les personnages neutres et anonymes de René Magritte (1898 – 1967), peintre belge surréaliste, les Dupondt dégagent une impression de froideur et d'impersonnalité. À l'image de leurs chapeaux, ils semblent avoir été fabriqués en série.



**Figure 2. "Le pan de nuit" de Magritte (1954)**

Voici « Le pan de nuit » de Magritte peint en 1954. « Des historiens de l'art voient dans ce tableau une allégorie de *On a marché sur la lune* et *Tintin au Pays de l'Or noir*. » (Algoud, p. 34) Ci-dessous, les Dupondt dans *Tintin au Pays de l'Or Noir* (1950) :



**Figure 3. *Tintin au Pays de l'Or Noir* (1950)**

Selon Magritte, « En se coiffant du chapeau melon, on est assuré d'être le parfait exemple d'un homme moyen, de ce monsieur tout le monde en lequel chacun pourrait s'identifier. » (Algoud, p. 35) L'arborèrent de nombreux personnages comiques ou originaux tels Charlot (1914 – 1975<sup>91</sup>), Laurel et Hardy (1927 – 1952), le détective Hercule Poirot (1920 – 1975). Les Dupondt portent le melon presque en toutes circonstances et apparaissent rarement tête nue.

Pour les besoins de leurs missions, les Dupondt n'hésitent pas à se déguiser tout comme le font Bouvard et Pécuchet. Dans *Objectif Lune* (1953) (19, III), ils font d'ailleurs allusion à leur costumier. Dupond : « Un costume grec ? C'est pourtant un costume syldave que nous avons demandé au costumier. » Dupont : « Je t'avais bien dit qu'il n'avait pas l'air très au courant. » Ils arborent ainsi des tenues professionnelles : marins (*Le trésor de Rackham le Rouge*, 14, XIII), mineurs (*Le temple du soleil*, 55, V), mécaniciens auto (*Tintin au Pays de l'or noir*, 4, VIII), marins pêcheurs (*Tintin au Pays de l'or noir*, 7, XIII). Et surtout des costumes nationaux : arabe et plus précisément en bédouins (*Les cigares du Pharaon*, 24, IV), chinois (*Le lotus bleu*, 45, IX), grec et syldave (*Objectif lune*, 18, XV), et suisse (*L'Affaire Tournesol*, 28, I). Ils sont comme Bouvard et Pécuchet qui, eux aussi, se déguisent en chimistes, agriculteurs, etc.

---

<sup>91</sup> Les dates suivantes représentent les années de carrière.

Selon Algoud, « Le grand Sherlock Holmes, d'après ce que rapporte Watson, possédait au moins cinq refuges dans Londres où il pouvait se maquiller et se déguiser à sa guise. Tour à tour, il fut clergyman, vieille dame munie d'ombrelle, vagabond, plombier 'irlandais d'Amérique', etc. » Algoud ne compare pas les Dupondt et Sherlock Holmes ici ; simplement, ils avaient tous l'habitude de se déguiser. Voulant passer incognito, les Dupondt décident de se mêler à la foule en adoptant le costume du pays. Le costume devrait donc les masquer mais leurs bouffonneries donnent l'effet inverse : « le masque, chez eux, retrouve la fonction première qui est de marquer et non de masquer » (Apostolidès, 75).

Pour s'intégrer davantage aux populations locales, ils utilisent le déguisement, comme Tintin. Mais si chez ce dernier la capacité de métamorphose est un attribut spirituel, chez les Dupondt, elle ne fait que les enfoncer davantage dans leur laideur. Le costume folklorique dont ils s'affublent à chaque expédition les désigne à la risée des populations, comme en Chine par exemple, où les Chinois de la ville les suivent : Dupond dit à Dupont : « Ne te retourne pas tout de suite... J'ai l'impression que quelqu'un nous suit !... » (*Le lotus bleu*, 45, IX)



**Figure 4. *Le Lotus Bleu* (1946)**

Leur déguisement ne peut pas passer inaperçu et ce pour deux raisons : la première étant que leur déguisement remplit tous les stéréotypes et clichés d'un Chinois, la deuxième étant qu'ils sont physiquement jumeaux (à part la moustache qui est un indice bien petit pour se faire remarquer) et que cette situation est exceptionnelle, on ne croise pas des jumeaux tous les jours. Regardons à présent le déguisement de Tintin, à droite dans la vignette. Il est vêtu d'un ensemble bleu discret se mariant avec tous les Chinois de la ville. Même Tintin est fort étonné, d'où le point d'exclamation, de les voir si colorés, si accessoirisés. Les Dupondt, au travers de deux corps identiques, constituent un seul et même être qui imite mécaniquement, en dehors de toute pensée, le monde extérieur.

Ce n'est pas un hasard si Hergé leur a donné un nom de famille qui se prononce de la même manière. C'est un des noms les plus utilisés en Belgique, une sorte de générique. Cela peut dire qu'un Dupond/t est un monsieur tout le monde. Dans *Le monde de Tintin*, Pol Vandromme écrit :

Leur nom est commun parce que leur race est innombrable. Je connais quelqu'un qui détecte les imbéciles avec la précision, avec la sûreté du radar, et qui les répartit par genre, par catégorie, par espèce mentale. C'est un travail passionnant, mais qui exténue. On n'a jamais fini. Il faut avoir la vocation des Danaïdes. Hergé, qui n'a pas de temps à perdre, a *renoncé* à recenser les imbéciles ; il en a épinglé deux. Avec les Dupond(t), son génie caricatural s'est gargarisé par plaisir.<sup>92</sup>

Le XIXe siècle finissant identifie science et lumière, progrès du savoir et de l'intelligence ; au salut divin se substitue la gloire de l'Homme, dieu naïf et positif, sûr et

---

<sup>92</sup> Vandromme, Pol. *Le monde de Tintin*. Paris: Gallimard, 1994, p. 225, 226.

expérimental. Le dernier roman de Flaubert serait dès lors la critique violente, insupportable, d'une époque confuse et orgueilleuse. Un livre dénoncerait les livres, mais surtout un roman annulerait toute écriture, toute connaissance supposée du réel, et ferait du savoir la voie maligne de la bêtise. En rester cependant là conduit à effacer l'intrigue, l'autonomie des personnages, à privilégier une lecture monotone et pamphlétaire. Or, dans ce roman, la bêtise semble la chose la mieux partagée et la moins sûre ; protéiforme et à éclipses, elle agit comme un véritable moteur narratif.

Bouvard et Pécuchet sont d'abord deux citadins saisis par la campagne. Quitter Paris suppose la quête d'un savoir isolé, ascétique, « pur », dissocié d'une vie culturelle actuelle. Les copistes veulent goûter à l'arbre de la connaissance dans un paradis d'avant la ville et le travail. Ils en seront punis en tombant dans un enfer médiocre, en mesurant le décalage entre un savoir livresque et une maîtrise réelle de ce nouveau monde. Le « nous nous retirerons à la campagne » signe déjà la défaite accomplie dans une fuite impossible. Parisiens ratés, ni savants, ni fermiers, ils vont devenir des êtres de nulle part.

Dans *Stupidity* (2002), Avital Ronell écrit : « Flaubert explores stupidity as a gratuitous if ineradicable inscription that tags our bodies and is scratched on memorializing monuments. »<sup>93</sup> Il ajoute : « Bouvard and Pécuchet are persuaded that they quickly have become doctors and engineers. Whether in the precincts of the literary or the psychological, stupidity offers a whirligig of imponderables : as irreducible obstinacy, tenacity, compactedness « duh ! » of contemporary usage. A total loser, stupidity is also that which rules, reproducing itself in clichés, in innocence and the abundance of world. It is at once unassailable and the object of terrific violence. » (38)

---

<sup>93</sup> Ronell, Avital. *Stupidity*. University of Illinois: Chicago, 2002, p. 12.

#### 4.2.7 Les qualités des Dupondt: l'amitié et le sens de l'honneur

Dupond et Dupont sont deux imbéciles. Mais à tous les détracteurs et les mauvaises langues, il est important de souligner leurs qualités. Ils sont d'abord attachants puisque qu'il faut bien l'admettre, ils ont le sens aigu de l'amitié : d'abord entre eux, ils resteront fidèles l'un à l'autre jusqu'à la fin des aventures de Tintin. Ainsi, ils prennent soin l'un de l'autre : par exemple dans *Le crabe aux pinces d'or* (1941), Dupont se dépêche de sortir de chez lui pour aller rejoindre Tintin mais Dupond réalise que son ami a oublié sa canne alors il se précipite lui-aussi pour la lui rendre. Évidemment, l'autre ayant réalisé qu'il avait oublié sa canne, ils se rentrent dedans. (p. 4, XII)<sup>94</sup> Aussi, dans *Les cigares du pharaon*<sup>95</sup> (1934), qui est le premier album où ils apparaissent longuement après *Tintin au Congo* (1931), les Dupondt félicitent Tintin qui est parvenu à arrêter toute la secte des Cigares du Pharaon. Nos deux limiers arrivent bien sûr après l'arrestation, juste le temps de lui dire : « Félicitations, cher ami, vous avez réussi un coup de maître ! » (57, V) Un autre exemple est tiré de *L'oreille cassée* (1937). Dans cet album, une statuette est dérobée dans un musée. Un homme est assassiné. L'enquête de Tintin le conduit en Amérique Centrale où il se trouve impliqué dans un conflit local ayant pour enjeu le pétrole. Ayant lu dans le journal le vol de la statuette, Tintin se précipite au musée ethnographique où il rencontre les Dupondt en train de prendre la déposition du conservateur. « Ça, par exemple ! Quelle bonne surprise ! » dit Tintin. « Mais, c'est notre ami Tintin ! » répondent les Dupondt. (2, VI). Donc, les Dupondt manifestent tout simplement leur amitié envers Tintin et plus tard envers les autres comme le capitaine Haddock et le professeur Tournesol. En revanche, dans cette dernière citation, on peut

---

<sup>94</sup> La canne est l'accessoire numéro un des Dupondt. Ils ne sortent jamais sans et elles représentent un moyen de protection. Combien de fois la brandiront-ils comme une arme? Ils font une grande consommation de cannes, au point de les acheter par lots dans *Le secret de la licorne* (p. 1). Nous en reparlerons dans le troisième chapitre car la canne est aussi phallique et est un prolongement du sexe masculin.

<sup>95</sup> Les Dupondt sont originellement appelés sous les matricules X33 et X33bis.

s'étonner de la remarque de Tintin lorsqu'il trouve les deux détectives en train de recueillir des témoignages : en disant « Quelle surprise ! », Tintin se trahit et révèle ainsi qu'il ne croit pas franchement aux méthodes des Dupondt. Tintin n'aurait pas dû s'étonner de voir des détectives sur le lieu d'un crime. Dans un instant, nous verrons comment les Dupondt sont perçus par les autres personnages des aventures de Tintin, mais continuons d'abord notre liste de qualités.

Que dire du geste sublime accompli par les Dupondt dans *Le sceptre d'Ottokar* (1939). Dans cet album, Tintin se rend en Syldavie<sup>96</sup> où il met en échec un complot visant à renverser le roi et à permettre à la Bordurie d'envahir le pays. Depuis le début de l'aventure, on menace Tintin afin qu'il ne se mêle pas des affaires des autres. Un matin, il se rend chez le professeur Halambique avec qui il décide de quitter le pays pour la Syldavie en qualité de secrétaire. Ce professeur fait partie de la Fédération Internationale de la Sigillographie, science qui s'occupe des sceaux. Le matin en question, il se trouve que les Dupondt arrivent au domicile de Tintin toujours absent. Un jeune garçon se présente avec un paquet adressé à Tintin accompagné d'une lettre expliquant : « Si vous voulez avoir l'explication des événements d'hier, vous la trouverez dans ce paquet. Un ami... » (11, XI) N'hésitant pas une seconde, les Dupondt décident d'ouvrir ce paquet suspect où ils espèrent en apprendre davantage. Malheureusement pour eux, il s'agit d'une bombe. (11, XV) Ils ont à peine eu le temps de s'en débarrasser que l'explosion a lieu. Ils ont sauvé Tintin. Ils se sont mis en danger pour lui, parce que, si l'on peut leur reprocher leur fâcheuse tendance qu'ils ont eu à s'en prendre à Tintin plutôt qu'aux vrais coupables, les Dupondt ont également le sens aigu du devoir et plus encore de l'honneur. Mais ont-il conscience du danger ? Est-ce par bêtise qu'ils ont le sens aigu de l'honneur ?

---

<sup>96</sup> La Syldavie est un pays imaginaire se situant dans l'Europe de l'Est. La Syldavie est une monarchie où le peuple est très attaché à son roi et à ses traditions, notamment au défilé annuel du souverain muni de son sceptre. Dans cette aventure de Tintin, le sceptre est volé et c'est à Tintin de le retrouver avec la collaboration des Dupondt.



#### 4.2.8 « Et les frères siamois, où sont-ils ? »<sup>97</sup>

Bien qu'homonymes et conscients de l'être<sup>98</sup>, les Dupondt sont très attachés au détail orthographique qui les distingue.

- Allô, docteur Simon ? Ici Dupont. Non avec un T, comme Théodule. (*Les 7 boules de cristal* (1948), p. 18, VIII)

- Allô, la Sûreté. Ici Dupond. Non avec un D, comme Démosthène. (*Les 7 boules de cristal* (1948), p. 24, III)

- Alli ?...Allu ?...Allô ?... Oui avec un D comme Démocrite, oui...( *Les bijoux de la Castafiore* (1963), 45, II)

Le prénom Théodule prête à la moquerie par sa consonance finale qui rime avec bidule, un objet quelconque ou ridicule. Ce n'est pas une référence très flatteuse pour Dupont. Quant à Dupond, s'il se réfère à ses deux hommes illustres ; à chaque fois, l'analogie n'est pas aussi fortuite qu'on pourrait le croire. Ces références à des auteurs de l'Antiquité laissent aussi supposer qu'avant d'entrer dans la police, les Dupondt suivaient des études classiques.

Certes, les deux policiers portent des moustaches et des noms différents, certes le terme « collègue » dont ils usent parfois l'un envers l'autre, souligne leur confraternité et tend à exclure toute fratrie. Il n'en reste pas moins que cette ressemblance hallucinante des deux inséparables, qui arrache ce commentaire du capitaine Haddock sur les frères siamois, demeure une énigme qui ne lasse pas d'intriguer aussi bien les « Tintinologues » que les spécialistes de la jumeauté.

---

<sup>97</sup> Le capitaine Haddock cherche les Dupondt dans *Le trésor de Rackham le Rouge*, p. 53, VII.

<sup>98</sup> Entendant Tintin, pris dans une tempête de sable, qui les appelle, Dupond dit à son collègue: « Dis donc, tu as entendu, on dirait qu'il y a quelqu'un de ce côté-là qui crie notre nom. » (*Tintin au pays de l'or noir*, p. 32, IX)

Celle-ci en effet constitue un genre très particulier de relations affectives qui attache l'un à l'autre les jumeaux par des liens indissolubles. Or, il faut bien en convenir : non seulement les Dupondt ont fait leur service militaire ensemble, exercent le même métier, ne se quittent pratiquement jamais, au point d'habiter le même appartement (*Le crabe aux princes d'or* (1941), 3, XII, XIII), et d'occuper la même chambre d'hôtel où ils dorment dans des lits jumeaux (*Tintin et Le temple du soleil* (1946), 10, V), mais en plus, ils présentent des troubles inhérents à la condition gémellaire. Ainsi, en les voyant sans cesse chuter et trébucher, accumuler faux pas et maladresses, on peut se demander, si ne se sont pas prolongées jusqu'à l'âge adulte, les formidables carences de motricité rencontrées parfois chez certains adultes de jeunes jumeaux.

Outre les explications « psychanalytiques » et « médiatiques », deux thèses diamétralement opposées, sont à adresser dans la question jumeau ou pas jumeau chez nos deux détectives. Nous avons déjà rencontré Jean-Marie Apostolides, auteur de *Les Métamorphoses de Tintin*. Selon lui, les Dupondt ne sont pas jumeaux par le sang, mais ils le sont devenus « par leur soumission et leurs réactions identiques aux conventions sociales. » (72) Quant à Cyrille Mozgovine, auteur du *Dictionnaire des noms propres de Tintin* (chez Casterman, 1992), il admet une gémellité réelle des Dupondt et explique ainsi la dualité des patronymes :

Imaginons quelque chose comme ceci : leur mère, femme de mœurs légères, aurait eu deux amants en même temps. L'un de ces hommes s'appelait Dupont, et l'autre... Dupond. Enceinte de l'un des deux (mais sans savoir lequel), elle met au monde deux garçons ! Dans l'incertitude, chacun des deux hommes reconnaît l'un seulement des deux enfants. Leur mère préférait les élever seule – toujours en raison de cette indécision – « Dupont » et « Dupond » restent inséparables, comme de vrais jumeaux qu'ils sont !

(13)

La thèse d'Apostolidès me semble plus convaincante. Leur gémellité dépasse l'apparence, elle est identité d'âme : ils sont normaux, en ce sens qu'ils suivent la norme, mais à un point tel qu'ils en deviennent exceptionnels.

### **4.3 LA VACUITÉ DE L'EXISTENCE DANS BOUVARD ET PÉCUCHET ET DES DUPOND**

#### **4.3.1 Un vide à remplir**

L'étymologie du terme « vacuité » vient de « vacuitas » signifiant « espace vide, inoccupé. » Dans ce chapitre, nous verrons comment le sujet « je » fuit dans l'autre sujet pour se conjuguer ensemble. Le sujet « je » ne peut advenir seul. Il a besoin de l'autre pour exister, pour combler le vide qui l'occupe. Sans l'autre, le sujet « je » échoue et ne peut se réaliser. Bouvard et Pécuchet expriment dès le début du récit l'espoir d'être autre part que l'instant présent, que l'espace qui les entoure. Ils ne s'épanouissent ni dans la ville ni au travail. Dès lors, ils deviennent des êtres sans âme, des machines.

Bouvard et Pécuchet naissent en 1791, puisqu'ils fêtent tous deux en 1838 leur quarante-septième anniversaire. Bébés sous la Révolution, ils grandissent avec le Siècle. S'étant liés pendant l'été de 1838, les amis, assis sur un même banc, regardent le même paysage : « Au-delà du canal, entre les maisons que séparent des chantiers, le grand ciel pur se découpait en plaques d'outremer, et sous la réverbération du soleil, les façades blanches, les toits d'ardoise, les quais de granit éblouissaient. Une rumeur confuse montait de loin dans l'atmosphère tiède ; et tout semblait engourdi par le désœuvrement du dimanche et la tristesse des jours d'été. » (47) Voilà

donc une ville en pleine rénovation. Pourtant, Bouvard et Pécuchet n'assisteront pas à l'Hausmannisation de Paris puisqu'ils seront à la campagne de Chavignolles. C'est surtout sous le second Empire, que Paris change drastiquement. Le préfet Haussmann règne de 1853 à 1870. Sa campagne pour son projet de rénovation de la capitale s'intitule « Paris embellie, Paris agrandie, Paris assainie. » Ils regretteront plus tard de ne pas être aux premières loges et critiqueront la caractéristique de la campagne, celle d'être figée, sans mouvement ni surprise.

Lors de leur rencontre, Bouvard et Pécuchet, insoucians, ont la même réflexion : « Comme on serait bien à la campagne ! » (48) S'ensuit alors les défauts de la capitale selon eux : « Mais la banlieue, selon Bouvard, était assommante par le tapage des guinguettes. Pécuchet pensait de même. Il commençait néanmoins à se sentir fatigué de la capitale, Bouvard aussi. » (48) Ils ne supportent plus Paris et sa lourdeur écrasante et étouffante. L'environnement ne leur plaît pas non plus : « Et leurs yeux erraient sur des tas de pierres à bâtir, sur l'eau hideuse où une botte de paille flottait, sur la cheminée d'une usine se dressant à l'horizon ; des miasmes d'égout s'exhalaient. » (49) C'est ensuite le travail qu'ils commencent à dénigrer, notamment les heures de bureau qui deviennent des contraintes, surtout après leur rencontre. Ils arrivent en retard ou quittent l'officine plus tôt : « Ils arrivaient tous les jours après l'heure et reçurent des semonces. » (57) Finalement, Bouvard et Pécuchet se rebellent contre cette politique du temps. N'oublions pas que l'inspection du travail se créera à la fin du XIXe siècle. Ainsi, « en 1874, le premier service composé de 15 membres de l'Etat dispose d'un droit d'entrée dans les établissements afin de constater les infractions par procès verbaux. »<sup>99</sup> Lorsque Flaubert écrit, l'inspection du travail se dessine de plus en plus. Toujours est-il que nos deux bonshommes

---

<sup>99</sup> « Le travail vivant des agents de contrôle de l'inspection du travail », F. Daniellou, P. Davezies, K. Chassaing, B. Dugué, J. Petit. 16 janv. 2013. P. 5.  
[http://hal.archivesouvertes.fr/docs/00/77/61/53/PDF/Rapport\\_inspection\\_version\\_finale.pdf](http://hal.archivesouvertes.fr/docs/00/77/61/53/PDF/Rapport_inspection_version_finale.pdf) Consulté le 15 mai 2013.

pourraient être apparentés à des petits soldats de la fonction publique devant répondre auprès de la hiérarchie. Ce qui m'amène à concevoir Bouvard et Pécuchet comme des robots ou des automates.

Nos deux amis arrivés à Chavignolles vont machinalement œuvrer et agir comme des robots. En effet, ce geste mécanique de toujours prendre un livre pour apprendre davantage montre que Bouvard et Pécuchet sont d'une part boulimiques du savoir mais surtout qu'ils opèrent avec une certaine stratégie : vouloir lire tous les livres d'une même discipline relève d'un travail titanesque qu'ils ne réaliseront pas. En revanche, ils liront des livres très ciblés sur les questions du moment. N'oubliant pas que « En ayant plus d'idées, ils eurent plus de souffrances. » (57) Revenons à ce geste mécanique de prendre un livre : à force de répéter la tâche qu'ils se sont infligés à eux-mêmes, Bouvard et Pécuchet sont devenus des automates. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les automates sont partout, dans les musées, dans les vitrines de grands magasins, ou encore dans les poèmes de Baudelaire.

Lorsque nos deux célibataires se rencontrent, c'est comme s'ils n'avaient jamais parlé auparavant. Le texte ne précise pas si Bouvard et Pécuchet avaient un cercle d'amis avant leur rencontre. Certes, Bouvard entretenait une relation avec Barberou, ancien commis voyageur et Pécuchet fréquentait Dumouchel qui avait publié une petite mnémotechnie. Mais ces relations amicales ne relèvent pas de l'amitié fusionnelle qu'ont Bouvard et Pécuchet. Après avoir épuisé tout ce qu'ils ont en commun (le chapeau, le métier, etc.), les deux hommes découvrent la parole ensemble : ils deviennent bavards. « Leurs paroles coulaient intarissablement, les remarques succédant aux anecdotes, les aperçus philosophiques aux considérations individuelles. » (50) « Chacun en écoutant l'autre retrouvait des parties de lui-même oubliées ; - et bien qu'ils eussent passé l'âge des émotions naïves, ils éprouvèrent un plaisir nouveau, une sorte d'épanouissement,

le charme des tendresses à leur début. » (50) Bouvard et Pécuchet s'emboîtent et se complètent. On peut dire que c'est à l'âge de quarante-sept ans que Bouvard et Pécuchet deviennent un repère l'un pour l'autre et que c'est dans la parole qu'ils vont d'abord se (re)connaître. Un indice – participant à la préméditation de la rencontre dont nous avons discuté ultérieurement - nous laisse entendre effectivement que nos deux compères ont beaucoup à se raconter : « Plus bas le canal Saint-Martin, fermé par les deux écluses étalait en ligne droite *son eau couleur d'encre*. » (L'emphase est la mienne, 47) L'image de l'encre dans le canal prend cette forme horizontale, parallèle à l'écriture, mais aussi aux paroles échangées.

De même, l'axe d'écriture dominant, c'est l'horizontale. Avant de se retrouver côte à côte, bout à bout, les noms propres, les livres sont placés les uns à la suite des autres. On prend davantage conscience ainsi des accolades réunissant les termes d'une énumération. *Bouvard et Pécuchet* est une sorte de catalogue, de listes et de nomenclatures, ainsi que de montage citationnel. En effet, Flaubert doit ingurgiter 1500 livres pour mener à bien son projet d' « espèce d'encyclopédie critique en farce. »<sup>100</sup> Ce livre l'ennuie, l'assomme : « Il faut être maudit pour avoir l'idée de pareils bouquins ! » « Pourquoi la fatalité veut-elle que je prenne toujours des sujets abominables ! » (21) *Bouvard et Pécuchet*, explique-t-il en septembre 1873, « exige des lectures effrayantes, et l'exécution me donne le vertige quand je me penche sur le plan. » (22) « Bouvard et Pécuchet m'emplissent à un tel point que je suis devenu eux ! Leur bêtise est mienne et j'en crève ! » (57) Il est prisonnier de son propre roman et se situe au cœur de cette fameuse spirale. Les critiques, comme Yvan Leclec et Annie Urbanik-Rizk, ont appelé ainsi spirale la méthode qu'emploie *Bouvard et Pécuchet*. Les disciplines sont arbitraires et ont une logique que l'on pourrait qualifier de coq à l'âne ou de corrélation absurde. Mais la méthode,

---

<sup>100</sup> Correspondance, t. VIII, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973, p. 336.

cette quintessence du ratage, reste au demeurant la même : désœuvrement < curiosité pour un nouveau centre d'intérêt < lectures < expérimentations < participation des habitants de Chavignolles (soit en tant que cobayes soit en tant que témoins) < échec < annonce d'une nouvelle passion.

#### **4.3.2 La farce rabelaisienne**

En réalité, le roman se présente comme une farce. Le but est de faire rire les lecteurs, au moyen d'un comique grossier. Le rire et le sérieux s'épousent donc pour témoigner de l'échec de la science et du positivisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou encore l'impossibilité radicale du savoir. J'entends par positivisme « la doctrine d'Auguste Comte qui se réclame de la seule connaissance des faits et de l'expérimentation scientifique. » (83) Quant à la grossièreté, elle est sous-jacente dans tout le roman : nos deux amis manquent intarissablement de finesse et de délicatesse. Ils pensent toujours à côté et virent parfois dans l'obscénité.

Ensuite, [Mme Bordin] blâma, vu l'inconvenance, le décolletage de la dame en perruque poudrée.

- « Où est le mal ? » reprit Bouvard. « Quand on possède quelque chose de beau ? » et il ajouta plus bas : « Comme vous, je suis sûr ? »

[...] Elle ne répondit rien, mais se mit à jouer avec sa longue chaîne de montre. Ses seins bombardaient le taffetas noir de son corsage ; et les cils un peu rapprochés, elle baissait le menton, comme une tourterelle qui se rengorge. (158)

Ici, Bouvard blesse ouvertement la pudeur. Il agit comme un rustre. Le point de vue est forcément interne. Seul Bouvard aurait pu employer le verbe « bombarder ».

Certains critiques comme Annie Urbanik-Rizk et Yvan Leclerc ont rappelé la ressemblance du roman à l'entreprise rabelaisienne plutôt qu'à celle de Diderot. La bêtise, tournée en ridicule sur le mode de la farce, viendrait d'abord de l'élan excessif et caricatural des deux personnages, de leur appétit monstrueux du savoir ou de la lecture boulimique. On peut voir dans la *Lettre de Gargantua à Pantagruel* « un abysme de science. » Gargantua écrit également : « Puis soigneusement revisite les livres des médecins grecz, arabes et latins, sans contemner les thalmudistes et cabalistes, et par fréquentes anatomies acquiers-toy parfaicte congnoissance de l'autre monde, qui est l'homme. » Kuhn écrit : « But even the most jubilant writers have their moments of depression. They cannot always hide from the fact that the most exorbitant pleasures often serve only to conceal the abyss of ennui into which the melancholics had plunged him. In this respect Rabelais is no exception. It is perhaps because Flaubert detected behind the exuberant joviality a profound anguish that he always considered Rabelais one of his favorite authors. » (86, 87) Et *Bouvard et Pécuchet* est aussi une histoire sur la découverte de l'autre. Ainsi dans le chapitre IX dédié à la religion, Bouvard assiste à une scène intime qu'il n'aurait dû voir dans la chambre de Pécuchet: « Son ami, nu jusqu'au ventre, avec le martinet aux habits, se frappait les épaules doucement, puis s'animant, retira sa culotte, cingla ses fesses, et tomba sur une chaise, hors d'haleine. Bouvard fut troublé comme à la découverte d'un mystère, qu'on ne doit pas surprendre. » (308) Voilà Bouvard confronté à un Pécuchet masochiste. Le plaisir auto-procuré par Pécuchet trouble Bouvard. Selon lui, cette scène est un véritable mystère. On voit bien deux parties distinctives : le principe de déplaisir d'une part et finalement le principe du plaisir. Le principe de plaisir serait lié au service de la pulsion de la mort. Comme le plaisir est lié à la réduction des tensions, le principe de plaisir est par définition



un principe économique. Freud explique dans « Le problème économique du masochisme» (1924),

Tout déplaisir devrait donc coïncider avec une élévation, tout plaisir avec un abaissement de la tension d'excitation présente dans le psychisme, le principe de Nirvâna (et celui de plaisir, réputé identique à lui) se tiendrait totalement au service des pulsions de mort, dont le but est de faire passer la vie perpétuellement changeante à la stabilité de l'état inorganique, et aurait la fonction de mettre en garde contre les revendications des pulsions de vie, de la libido, lesquelles cherchent à troubler l'écoulement auquel tend la vie.<sup>101</sup>

Pécuchet agit comme un enfant, comme l'orphelin qu'il est. L'instinct de destruction est palpable dans cette scène. C'est comme s'il voulait expier une faute. Bref, dans *Bouvard et Pécuchet*, on est dans l'excès, dans l'ivresse, dans le délire, comme dans Rabelais. Le vertige d'un désir aussi infini qu'inassouvi est ici rendu en farce de manière grotesque, par le recours au bas corporel. Le désordre participe également de ce côté rabelaisien de l'aventure. Le pêle-mêle, la fatrasie règlent la description de la chambre de Pécuchet, métaphore qui annonce le désordre des connaissances :

Un bureau de sapin placé juste dans le milieu incommode par ses angles ; et tout autour, sur des planchettes, sur les trois chaises, sur le vieux fauteuil et dans les coins se trouvaient pêle-mêle plusieurs volumes de l'encyclopédie Roret, le Manuel du Magnétiseur, un Fénelon, d'autres bouquins, - avec des tas de paperasses, deux noix de coco, diverses médailles, un bonnet turc – et des coquilles, rapportées du Havre par Dumouchel. (52)

---

<sup>101</sup> Freud Sigmund. "Le problème économique du masochisme". <[http://psycha.ru/fr/freud/1924/eco\\_maso.html](http://psycha.ru/fr/freud/1924/eco_maso.html)> Consulté le 4 février 2017.

Le grotesque est aussi présent chez Flaubert : la réalité est déformée, souvent de façon outrancière ce qui produit des entités présentant toutes sortes de difformités. Le sérieux et la bouffonnerie se côtoient. Flaubert farcit son histoire comme Rabelais le fait.

#### **4.3.3 Le « je » fêlé deleuzien**

À l'instar de cette vacuité de l'existence, il se ressent un profond ennui que Flaubert alimente dans tous ses romans. L'expression de l'ennui est une forme récurrente au XIXe siècle. Née avec le Mal du Siècle des Romantiques, elle trouve une expression plus aiguë encore avec le Spleen baudelairien : en effet, trop à l'étroit dans le monde des hommes, où l'énergie dont il se sent capable ne trouve que de maigres canaux, le sujet finit par s'engloutir dans la vacuité pathologique.

L'activité incessante dans *Bouvard et Pécuchet* est un faux-semblant de l'ennui. Pour combler leur manque, ils se lancent dans des expériences extraordinaires afin d'avoir le sentiment d'être toujours occupés. En réalité, ils ne construisent rien. Ils bricolent leur vie. Bouvard et Pécuchet sont comme deux êtres chavirés qui ressortent la tête de l'eau, d'où l'insistance dans la description de ces deux hommes dénudés de leurs chapeaux au pied de la Seine. À Chavignolles, l'ennui se cache derrière une lecture démesurée et boulimique. Il n'y a aucune structure, construction valide sinon leur amitié mutuelle.

Désormais, c'est ensemble qu'ils manqueront de sujet « je » à part entière. La théorie du Contenu et du Contenant employée dans la première section de cette étude peut également fonctionner ici. En effet, Bouvard a tendance à écraser Pécuchet, homme plus discret. Bouvard est un peu le meneur, plus encore lorsqu'il s'agit d'être en compagnie de femmes. N'oublions pas la confession au chapitre III de Pécuchet avouant sa virginité à Bouvard.

Ce qui se met véritablement en place c'est la fuite continuelle du sujet « je » dans l'autre sujet, comme s'il y avait un flux. Comme s'il ne restait plus que le « nous » : « et les deux ombres de leurs corps s'y dessinaient agrandies, en répétant leurs gestes. » (à la fin du premier chapitre, 66) À la base, le « je » est fêlé. Il est déterminé dans le Temps. Comme le dit Deleuze : « mon existence indéterminée ne peut être déterminée que dans le temps, comme l'existence d'un phénomène, d'un sujet phénoménal, passif ou réceptif apparaissant dans le temps. » (116) Aussi, le sujet « je » n'est pas spontané puisque quand je dis « je pense », j'en ai déjà conscience. L'activité de la pensée s'applique à un être réceptif, à un sujet passif, comme s'il avait un autre en lui : « je » est un autre.

D'un bout à l'autre, le JE est comme traversé d'une fêlure : il est fêlé par la forme pure et vide du temps. Sous cette forme, il est le corrélat du moi passif apparaissant dans le temps. Une faille ou une fêlure dans le JE, une passivité dans le moi, voilà ce que signifie le temps ; et la corrélation du moi passif et du Je fêlé constitue la découverte du transcendantal ou l'élément de la révolution copernicienne. (117)

Le chapitre VII, le plus court du roman, met en scène la dépression de Bouvard et Pécuchet. C'est comme un retour à la réalité : « Ils n'étudiaient plus dans la peur de déceptions [...]. » (244) Ou encore, « Quelquefois, ils ouvraient un livre, et le refermaient : à quoi bon ? » (244) Ils sont donc parfaitement lucides dans ce chapitre. Les Chavignollais se lassent des deux Parisiens. Ce chapitre est une rupture, une interruption de leur soi-disant apprentissage. Bouvard et Pécuchet sont mélancoliques. Le livre ne parle plus. L'objet fétiche n'agit plus. Ce « à quoi bon ? » montre qu'ils ne croient plus aux livres. Ils ont tout de même des idées mais ils sont très vite rattrapés par l'inaction, l'invalidité : « En d'autres jours, ils avaient l'idée de nettoyer le jardin, au bout d'un quart d'heure une fatigue les prenait ; ou de voir leur ferme, ils en revenaient

écoeurés ; ou de s'occuper de leur ménage, Germaine<sup>102</sup> poussait des lamentations ; ils y renoncèrent. » (244) Leurs initiatives se perdent, il semblerait qu'ils ne soient plus maîtres de leur destinée.

La tristesse et l'ennui les attaquent de pleine face. « Ils bâillaient l'un devant l'autre, consultaient le calendrier, regardaient la pendule, attendaient les repas ; - et l'horizon était toujours le même ! Des champs en face, à droite l'église, à gauche un rideau de peupliers. Leurs cimes se balançaient dans la brume, perpétuellement, d'un air lamentable ! » (245) Les points d'exclamation révèlent une sorte de mauvaise foi. En effet, l'exclamation indique une emphase mais aussi, dans ce cas, une sorte d'animation malgré la description figée de la campagne. C'est comme s'ils se moquaient de la dépression comme est moquée la campagne. Les sens sont acerbes : âpres au goût et qui laissent sur la muqueuse de la langue une impression légèrement déchirante.

Au chapitre III, c'est Bouvard qui est désemparé lors d'une promenade. Lui qui d'habitude marche d'un pas assuré se prend une prise de panique.

Au lieu de répondre, Bouvard se mit à marcher tellement vite qu'il fut bientôt à cent pas de Pécuchet. Étant seul, l'idée d'un cataclysme le troubla. Il n'avait pas mangé depuis le matin. Ses tempes bourdonnaient. Tout à coup, le sol lui parut tressaillir, - et la falaise au-dessus de sa tête pencher par le sommet. À ce moment une pluie de graviers déroula d'en haut. (141)

Au second tournant, quand il aperçut le vide, la peur le glaça. À mesure qu'il approchait du troisième, ses jambes devenaient molles. Les couches de l'air vibraient autour de lui,

---

<sup>102</sup> Germaine est la femme de ménage.

une crampe le pinçait à l'épigastre ; il s'assit par terre les yeux fermés, n'ayant plus conscience que des battements de son cœur qui l'étouffaient. (142)

Incapable de parler, Bouvard est pris d'un vertige. En réalité, il ressent une angoisse face au néant mais aussi une angoisse devant sa propre liberté. On s'angoisse devant soi-même. Il a peur de ce qu'il pourrait faire au bord du précipice, c'est si facile de sauter et de s'ôter la vie. D'ailleurs la question du suicide reviendra au chapitre VIII. Après des tentatives de magnétisme, des réflexions religieuses comme « Qu'est-ce donc la matière ? Qu'est-ce que l'esprit ? D'où vient l'influence de l'une sur l'autre, et réciproquement ? » (279), et des opinions divergentes par exemple : « L'âme est immatérielle ! disait l'un. « Nullement ! » disait l'autre, on termine avec un Bouvard, qui demande à son auditoire : « Prouvez-le ». Discussion éternelle !!! Ce n'est qu'à la page 299 que tout change pour Bouvard, notamment.

Ils voulurent faire comme autrefois une promenade dans les champs, allèrent très loin, se perdirent. – De petits nuages moutonnaient dans le ciel, le vent balançait les clochettes des avoines, le long d'un pré un ruisseau murmurait, quand tout à coup une odeur infecte les arrêta. Et ils virent sur des cailloux, entre des ronces, la charogne d'un chien.

Les quatre membres étaient desséchés. Le rictus de la gueule découvrait sous des babines bleuâtres des crocs d'ivoire. À la place du ventre, c'était un amas de couleur terreuse, et qui semblait palpiter tant grouillait dessus la vermine. Elle s'agitait, frappée par le soleil, sous le bourdonnement des mouches, dans cette intolérable odeur, une odeur féroce et comme dévorante. (299)

Cela nous rappelle le poème « Une charogne » de Baudelaire. Voici la réaction de Bouvard puis celle de Pécuchet : « Cependant Bouvard plissait le front, et des larmes mouillèrent ses yeux. Pécuchet dit stoïquement : 'Nous serons un jour comme ça !' » « L'idée de la mort les avait

saisis. Ils en causèrent, en revenant. » (300) Bouvard et Pécuchet essaient de décrire la mort, de l'imaginer. Eux qui ont tellement attendu de choses, de résultats, se mettent à penser ou plutôt « examiner la question du suicide. » (300) Ils réfléchissent au genre de la mort. Il abandonne l'asphyxie et penche plutôt pour la pendaison. Il prend comme date le 24 décembre. Même si « La pensée de la mort les faisait s'attendrir sur eux-mêmes » (301), ils étaient tout de même irrités : « Et Pécuchet fut pris de colère, ou plutôt de démence, Bouvard aussi. Ils criaient à la fois tous les deux, l'un irrité par la faim, l'autre par l'alcool. » (301) Pécuchet est le premier à se mettre debout sur une chaise « avec le câble dans sa main. » (302) Il est ensuite dit : « L'esprit d'imitation emporta Bouvard. » (302) Et c'est là tout le fonctionnement de toutes les opérations qu'ils ont entreprises, l'imitation. Ils s'inspirent mutuellement, jusqu'au moment où ils réalisent qu'ils n'ont pas fait de testament. C'est ensuite la messe de minuit qui va leur faire reprendre des forces : « Bouvard et Pécuchet involontairement s'y mêlèrent ; et ils sentaient comme une aurore se lever dans leur âme. » La religion les sauve.

#### **4.3.4 La police**

Dans *Les aventures de Tintin*, comme dans la majorité des autres bandes dessinées d'Hergé, les policiers tiennent une figure particulière et importante : elle est inefficace. Dans *Quick et Flupke*, une autre bande dessinée du même auteur, le policier n'arrive jamais à arrêter les deux garnements, et dans *Tintin*, la police arrive toujours trop tard. Hergé n'avait aucun grief contre les policiers mais ils représentent une certaine autorité, la signification de l'ordre. Lorsque ces structures sont ébranlées, c'est toute la société qui en pâtit. Tintin est donc présent pour structurer et organiser les villes troublées par les malfrats dans le monde et même jusque sur la Lune.

En général, la police est inutile. Tintin parvient seul à faire arrêter tout le monde à la fin de ses aventures. Il a affaire à des policiers qui abusent de leur titre ou à des policiers corrompus, surtout dans *Tintin au pays des Soviets* et *Tintin en Amérique*. Dans le premier album, Tintin est traqué par la police militaire alors qu'il tente de faire un reportage « interdit » en Russie soviétique. Il parvient cependant à intercepter une lettre codée et à déjouer les plans d'un terroriste qui avait l'intention de faire sauter toutes les capitales d'Europe à la dynamite. Dans cet épisode, il est accusé de mentir, accusé d'avoir mené un attentat ferroviaire, est envoyé en prison, ... Bref, il a un tel rapport de force avec la police qu'il rentre à Bruxelles. Dans *Tintin en Amérique*, il est en mission à Chicago. Il parvient à mettre en échec la bande du gangster Bobby Smiles. Quand Hergé écrit cet album, Al Capone est déjà un mythe et dès la première vignette de l'album, nous saisissons la légende d'Al Capone. Un homme masqué, sourcils froncés tient dans la main droite un revolver et dans la gauche, une liasse de billets fraîchement dérobés. Sur son passage, un policier se met au garde à vous. Tout est dit. Tintin, enfin, arrive comme le justicier des grandes villes modernes luttant contre le crime et la corruption.

Dans le roman policier, depuis Sherlock Holmes<sup>103</sup>, la police est souvent tournée en ridicule. Elle sert de faire falloir au détective vedette, ce qui est intéressant ici puisque la fonction de Tintin n'est pas de résoudre des enquêtes policières mais bien d'être reporter et de ramener des articles de ses divers voyages. Voilà déjà un premier point : Tintin est considéré comme un détective, c'est vers lui que tout le monde va, la police se met également en étroite collaboration avec lui. Il est le seul à être capable de mener à bien une investigation. Tintin, malgré lui, vole donc la vedette à tous ces policiers diplômés et, les tourne même en ridicule et en dérision.

---

<sup>103</sup> Le couple Sherlock et Watson est fondateur dans le genre policier.

Tintin est peut-être le seul dans le monde d'Hergé à croire encore à la police et à son devoir. Tintin a confiance dans la police. Par exemple dans *L'île noire*, Tintin démantèle un réseau de faux-monnayeurs dont la base secrète se situe sur une île écossaise prétendument hantée. Lorsqu'il parvient à mettre la main sur les faux-monnayeurs, ils demandent à la radio : « Ici Tintin Reporter. Je suis à l'île noire, au large de Kiltich. J'ai capturé une bande de faux-monnayeurs, pouvez-vous m'envoyer du renfort ? » (p. 56, VII) « Ici la centrale de police. Compris. Nous vous envoyons immédiatement du secours. Prenez patience : nous restons en communication avec vous. » (56, VIII) Il y a ici comme un pacte de confiance entre la police et Tintin.

Toujours dans *L'île noire*, alors que Tintin est à la poursuite de bandits dans un camping-car, il se trouve un policier toujours très mal placé et loin de se douter qu'il y a des malfrats à poursuivre. Le policier est en effet présent pour veiller à l'obéissance des citoyens face aux panneaux de signalisation. Ainsi, le virage de la voiture camping-car étant un peu trop serré, Tintin ne peut éviter le pommier et est propulsé dans un petit bassin où le policier s'adresse à lui dans ces termes: « Je vais vous dresser un procès-verbal soigné ! Primo, il est interdit de camper ici ! Secundo, il est défendu de faire tomber les fruits ! Et tertio, il est défendu de se baigner !!!... » (29, XI) Voilà bien un gag venant d'un policier, encore une manière pour Hergé de se moquer de la profession. « Le gag, lorsqu'il est l'œuvre d'hommes de maîtrise, apparaît comme une tentative de toiser, en le narguant, le train-train de la vie ordinaire. [...] Le plus souvent, [le gag] n'est qu'un défi aux habitudes, à des conventions de surface. [...] Dans les albums de Tintin le gag est l'équivalent comique du suspense. [...] Mais la première fonction du gag, pour Hergé, est d'apporter de l'imprévu, le pittoresque de l'extravagance. » (Prudhomme, 210)



#### 4.3.5 De piètres détectives

Dans tous les cas, c'est souvent par téléphone que les Dupondt prennent des ordres. À la Sûreté, ils obéissent à des supérieurs comme Joubert, qui, à son tour, leur téléphone pour leur préciser leur mission. (*Tintin au Pays de l'or noir* (1950), 7, XI) La Sûreté est alors la direction générale du ministère de l'Intérieur, chargée de la police. Plus tard, l'Organisation de police criminelle (Interpol) est créée en 1923, et c'est donc dans le cadre des accords passés entre cet organisme international et la Sûreté que les Dupondt traquent les criminels jusqu'au bout du monde. Dans *Coke en Stock* (1958), ils y font directement allusion : « Interpol nous a chargés de surveiller un sujet anglais actuellement sur le continent. » (9, XII) Les Dupondt ne savent qu'obéir, ils ne prennent jamais d'initiatives. Ce sont des détectives qui ne « détectent » rien spontanément, qui ne savent pas mener à bien des enquêtes. Hergé les ridiculise et les infantilise : ils ne sont pas capables de prendre une décision. Pourtant, Joubert les prend très sérieusement. Ils sont respectés dans le milieu policier. Même après plusieurs échecs, on les rappelle toujours. Force est de constater que ni les difficultés rencontrées ni les échecs obstinément et constamment répétés ne semblent avoir nui à leur carrière.

Dans *Le lotus bleu* (1936), les Dupondt ne cessent de se plaindre de leur travail. Cela commence avec Dupont en route pour Hou Kou de dire : « Fichu métier !... » Et Dupond de répondre : « Oui, nous voilà obligés d'arrêter un ami !... » (45, IV) On les voit après boire du thé en consultant les horaires du prochain train. Dans la case suivante, l'un des Dupondt continue à se plaindre en disant : « Quel métier, mon Dieu !... Toute une nuit dans le train. Puis, ce matin, trois heures de marche... Enfin voici Hou Kou... » (45, VI) Lorsque les Dupondt amènent Tintin au poste de police avec un mandat d'arrêt, c'est le contraire qui arrive : Tintin est libéré et les Dupondt sont emprisonnés un court instant, le temps de vérifier si leurs dires sont vrais. Dupont

s'écrit alors : « Nous allons immédiatement aviser Shanghai de ces procédés inqualifiables !... » (47, VI) Les communications télégraphiques avec Shanghai ne fonctionnant pas, les Dupondt se voient obligés de prendre le train pour la même destination. Dupont : « N'est-ce pas révoltant, devoir ainsi rouler toute la nuit ?... » Repartant de Shanghai immédiatement afin de retourner à Hou Kou pour arrêter Tintin, Dupont s'adresse à Dupond : « Nous y sommes... » Dupond répond : « Façon de parler !... Il y a encore trois heures de marche avant d'arriver à Hou Kou !... Quel métier, mon Dieu ! Quel métier !... » (49, XVII) Enfin, lorsque tout prouve que Tintin est hors de cause, les Dupondt répliquent : « Que nous ne vous avons jamais cru coupable !... Mais que voulez-vous, il fallait obéir aux ordres... » (61, III) Dans cette aventure, ils se plaignent notamment des transports en commun qu'ils doivent prendre, la marche à pied, le temps pour arriver d'un point A au point B, de leur métier. Finalement, on se rend compte qu'ils obéissent aveuglément aux ordres et c'est bien là le problème.

Dans les albums d'Hergé, les deux limiers atteignent le niveau de plus haut de la symétrie. Comme le surmoi de la théorie freudienne, ils sont archaïques, punitifs, irrationnels dans leur rigidité. On peut les déplacer, on ne saurait les faire évoluer, comme Bouvard et Pécuchet. Les Dupondt roulent des yeux, menacent avec leur canne ou leur revolver, grondent sans cesse. Selon Apostolidès :

Si on pouvait les entendre, on découvrirait qu'ils ont une grosse voix. Comme la loi, ils punissent indifféremment les coupables, quels qu'ils soient. Leur cécité s'accommode mal d'un univers complexe où les apparences ne collent pas au réel. Comme ils ne croient qu'à ce qu'ils voient, ils poursuivent sans cesse Tintin, du moins au début, parce qu'ils le prennent pour un brigand. (73)

À l'opposé, les méchants dissimulent leurs forfaits sous les apparences du Bien. Les Dupondt s'en tiennent toujours au constat de surface : il suffit qu'on leur dénonce Tintin comme un trafiquant de cocaïne et qu'ils trouvent de la drogue dans ses bagages pour qu'ils l'arrêtent sans enquêter davantage.

Précisons que les deux détectives visent à maintenir un ordre de surface tandis que Tintin se réfère à un ordre transcendantal qui ne peut plus désormais s'incarner totalement dans un être ou un régime politique.

#### **4.3.6 Les Dupondt, ces enfants !**

Parmi les catégories que l'auteur ridiculise (les médecins entre autres), les policiers sont les plus malmenés. Leur « grosse voix » devient une cacophonie inintelligible, ils éructent, ils sortent des incongruités, écholalies, mots à contre sens, lapsus divers, pataquès et contrepets. D'après Apostolidès :

Ils pètent littéralement par la bouche et transforment l'orifice noble en son contraire, l'ignoble. Leurs bruits incongrus sortent toujours au moment inopportun. Alors que la propreté de l'uniforme est de règle dans la police, les Dupondt s'arrangent toujours pour être sales, comme si la malpropreté les attirait secrètement. Quand ce n'est pas un pigeon qui fiente sur eux, ils tombent dans le caniveau. Ils finissent toujours par mouiller leurs vêtements, *comme des enfants qui ne maîtrisent pas leurs fonctions naturelles.*

(L'emphase est la mienne, 75)

Comme nous l'avons déjà dit, les Dupondt ne « grandiront pas ». Ils agissent comme des enfants et le pire, c'est que le chef de la Sûreté, Joubert, les incite à continuer. Hergé nous montre une

police aveugle. De plus, nous verrons dans quelques instants que leur langage atteint le degré zéro.

Continuons avec Apostolidès :

Voilà les deux robots humains métamorphosés en machines clownesques : des cheveux rouge et vert [*Tintin au Pays de l'or noir* (1951) et *On a marché sur la lune* (1954)] leur poussant subitement en s'accompagnant de borborysmes sonores. Les Dupondt ne peuvent stopper ce processus, des poils gigantesques leur sortent constamment du crâne, comme une monumentale diarrhée multicolore. Ils auront une rechute dans la fusée lunaire ; Haddock aura beau les torcher, couper leurs longues protubérances dans lesquelles Milou se vautre, ils en produisent de nouvelles. C'est comme s'il leur sortait d'un coup, par le haut, tout ce qu'ils ont gardé enfermé pendant leur existence, toute leur saleté et leur désordre intérieur qu'ils s'efforçaient de retenir leur cervelle, leur tête en explosant se met à fonctionner sur le mode anal. (76)

C'est dans *Tintin et le Pays de l'or noir* (1951) que les Dupondt vont avaler ces médicaments étant censés calmer leurs migraines en pensant prendre de l'aspirine. Cela signifie qu'ils n'ont rien appris de leurs aventures précédentes, où on leur a fait avaler de l'opium dans des cigares ou dans des boîtes de conserve de crabe. Les compères développeront alors une inexplicable et extraordinaire maladie qui restera toujours sans nom. Selon Apostolidès, cette expérience suivant la prise d'aspirine, c'est-à-dire produire des bulles en parlant, se laisser pousser les cheveux à outrance, est un nettoyage nécessaire. Cela représente même un rite de passage. Vont-ils mûrir ? Il faut dire qu'avec les cheveux longs, les Dupondt ressemblent à deux petits vieux.

Ils incarnent l'ordre dans ce qu'il y a de plus stupide et de plus rigide. Ils ont intériorisé la nécessité de l'ordre à un degré tel qu'ils en sont devenus l'incarnation. Ce n'est pas seulement leur parole qui énonce la loi, c'est leur être tout entier.

#### **4.4 L'IDENTITÉ SEXUELLE DANS BOUVARD ET PÉCUCHET ET CHEZ TINTIN**

##### **4.4.1 La misogynie dans le roman**

Bouvard et Pécuchet ne sont certes pas les porte-voix des femmes, nous le verrons. Gustave Flaubert ne s'est jamais marié. Il a cependant entretenu de nombreuses relations amoureuses avec des femmes souvent mariées dont la plus célèbre est Louise Colet et avec qui il a partagé un échange épistolaire. Flaubert est un célibataire « célèbre », un peu comme ses héros, ou des détectives comme Scherlock Holmes et le belge Hercule Poirot. Il y a un côté ridicule dans la figure du célibataire, qui n'a pas acquis sa fonction patriarcale. Il y a très peu d'études biographiques réalisées sur Flaubert et les femmes, Flaubert et les hommes (il y a quelques écrits sur Flaubert et ses meilleurs amis Le Poittevin et Louis Bouilhet), et enfin sur Flaubert et le célibat.<sup>104</sup> Aussi, on sait qu'il a commencé à fréquenter des prostituées dès la fin de son adolescence mais plus tard, une maladie vénérienne va vite compromettre toutes relations futures avec des filles de joie.

Flaubert est aussi connu pour sa misogynie. Voici les quelques citations qui circulent à ce sujet dans la culture populaire française : « Les cœurs des femmes sont comme ces petits

---

<sup>104</sup> « Flaubert, Le Poittevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire » <<http://purh.univ-rouen.fr/node/302>>, « Bouilhet, le fidèle ami » <[http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/035\\_008/](http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/035_008/)> Consultés le 25 février 2017.

meubles à secret, pleins de tiroirs emboîtés les uns dans les autres ; on se donne du mal, on se casse les ongles, et on trouve au fond quelque fleur desséchée, des brins de poussière – ou le vide ! » (*L'Éducation Sentimentale*, 474), ou encore « La femme est un produit de l'homme. Dieu a créé la femelle, et l'homme a fait la femme; elle est le résultat de la civilisation, une œuvre factice. »<sup>105</sup> (Lettre à Louise Colet), et enfin « Elles ne sont pas franches avec elles-mêmes; elles ne s'avouent pas leurs sens; elles prennent leur cul pour leur cœur et croient que la lune est faite pour éclairer leur boudoir<sup>106</sup>. » (*Pensées et aphorismes*) D'après ces citations, disons que pour Flaubert, la femme est une énigme mystérieuse dont le cœur est difficile à pénétrer de par sa dureté. Il y a comme une sorte de mutilation pour celui qui pénètre son cœur ; la femme est dangereuse. La découverte du cœur vide donne cette impression de dureté, d'aridité. La femme est une marchandise, quelque chose que l'homme a créé. La civilisation est ici perçue comme un mal. La femme est et sera toujours secondaire par rapport à l'homme. Finalement, les femmes ne sont pas honnêtes avec elles-mêmes et elles ne veulent pas admettre qu'elles ont des désirs sexuels excessifs et incontrôlés.

On relève également des propos misogynes dans le *Dictionnaire des Idées Reçues*. Ces idées, cependant, ne sont pas nécessairement les siennes : il collecte les clichés courants. Flaubert travailla toute sa vie sur ce dictionnaire qui restera inachevé. Il commence à mettre en forme ses aphorismes et les clichés de la société française de son époque à partir de 1850. Il n'est cependant pas clairement établi si Flaubert souhaitait publier ce recueil ou simplement l'adjoindre en appendice de son roman, lui aussi inachevé *Bouvard et Pécuchet*. Dans ce dictionnaire figurent les thèmes les plus variés comme la santé et l'hygiène, la pudibonderie, les

---

<sup>105</sup> <http://evene.lefigaro.fr/citation/femme-produit-homme-dieu-cree-femelle-homme-fait-femme-resultat-37118.php> Consulté le 25 février 2017.

<sup>106</sup> Flaubert, Gustave. *La bêtise, l'art et la vie*. Editions complexes, 1997, p. 59. Web.

lieux communs et les poncifs esthétiques, ainsi que les femmes. Les actrices sont par exemple « La perte des fils de famille. Sont d'une lubricité effrayante, se livrent à des orgies et avalent des millions. » Encore une fois, Flaubert revient sur la débauche des femmes. Les artistes sont « Tous farceurs. Vanter leur désintéressement (vieux). Femme artiste ne peut être qu'une catin. » Cocu, « Toute femme doit faire son mari cocu. » Il se moque bien évidemment des lieux communs que l'on retrouve dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dès le début du roman Bouvard et Pécuchet discutent des femmes et arrivent à la même conclusion : elles sont porteuses de maladies dû à leur caractère frivole. Aussi, le célibat est l'unique solution.

« C'étaient trois calèches de remise qui s'en allaient vers Bercy, promenant une mariée avec son bouquet, des bourgeois en cravate blanche, des dames enfouies jusqu'aux aisselles dans leur jupon, deux ou trois petites filles et un collégien. »

« La vue des noces amena Bouvard et Pécuchet à parler des femmes, - qu'ils déclarèrent frivoles, acariâtres, têtues. Malgré cela, elles étaient souvent meilleures que les hommes ; d'autrefois elles étaient pires. Bref, il valait mieux vivre sans elles ; aussi Pécuchet était resté célibataire.

- « Moi je suis veuf » dit Bouvard « et sans enfants ! »

- « C'est peut-être un bonheur pour vous ? » Mais la solitude à la longue était bien triste.

Puis, au bout du quai, parut une fille de joie, avec un soldat. Blême, les cheveux noirs et marquée de petite vérole, elle s'appuyait sur le bras du militaire, en traînant ses savates et balançant ses hanches.

Quand elle fut plus loin, Bouvard se permit une réflexion obscène. Pécuchet devint très rouge [...] ». (49)

Ce passage est avant tout un avant-goût de ce que les deux hommes vont vivre avec les femmes. Ainsi, Mélie est frivole et est porteuse de maladie et Mme Bordin est têtue et acariâtre, elle veut la ferme de Bouvard et est prête à tout pour l'obtenir jusqu'à se marier avec lui. Notons les antonymes « meilleures » et « pires » qui marquent l'indécision et le caractère changeant de la femme, versatile et lunatique. À cause de tous les défauts de la femme, Bouvard déclare sa préférence pour le célibat. Pécuchet, bien que célibataire lui-aussi, n'acquiesce pas et est plus sentimental pensant à la solitude. Connaissant l'histoire de Pécuchet racontée plus tard dans le roman, on comprend qu'il a gardé sa virginité pour la femme qu'il aimera : « Des farceurs, autrefois, l'avaient entraîné dans une mauvaise maison – d'où il s'était enfui, se gardant pour la femme qu'il aimerait plus tard. » (113) Le célibat n'est pas un choix pour lui contrairement à Bouvard. Ce dernier précise qu'il n'a pas eu d'enfants comme pour prouver qu'il n'est pas tombé dans le piège fatidique de la femme.

Enfin, en comptant tous les personnages primaires et secondaires, on arrive à une référence de vingt-huit hommes présents dans le roman et seulement onze femmes, dont la majorité sont des personnages secondaires. En d'autres mots, il n'y a pas équité parce que le dessein de l'œuvre n'est pas un roman sentimental. Par ailleurs, Flaubert dira à ce sujet : « Ceux qui lisent ce livre pour savoir si la baronne épousera le vicomte seront dupés... »<sup>107</sup> C'est l'histoire d'une amitié entre hommes, plongés dans des instances homosociales.

Dans le chapitre VII, Bouvard et Pécuchet vont avoir une histoire amoureuse avec une femme sans que l'autre ne le sache de peur peut-être d'être jugé. En conclusion voici ce que nos deux lascars se disent : « C'était le désir d'en avoir qui avait suspendu leur amitié. Un remords

---

<sup>107</sup> Kempf, Roger. *Bouvard, Flaubert et Pécuchet*. Paris: Grasset, 1990, p. 41.



les prit. – Plus de femmes, n'est-ce pas ? Vivons sans elles ! – Et ils s'embrassèrent avec attendrissement. » (254) Le premier à se poser des questions est Pécuchet : « Il trouvait le ciel injuste, se sentait comme déshérité, et son ami ne l'aimait plus. Bouvard l'abandonnait tous les soirs. » (248) Bouvard est une sorte de frère adoptif pour Pécuchet, voire même ici une épouse. C'est lui qui hérite et Pécuchet, bien qu'il ait donné une somme d'argent, ne se sent pas chez lui sans Bouvard. Lorsqu'il est dit qu'il se sent déshérité, il se sent en réalité abandonné, sans marque ni repère. Bouvard est donc le pilier du couple, l'homme.

Quand les deux amis se tournent vers les femmes, il y a donc une rupture de la routine mais bien plus encore la rupture du couple quasiment marié. Bouvard va même jusqu'à expliquer à Pécuchet comment tourner une femme à son goût. La question de Pécuchet est intéressante en ce qu'il est bien loin d'être un libertin, il est plutôt du genre sentimental : « Il questionna Bouvard sur la manière dont les libertins s'y prennent pour avoir des femmes. » Cette formule, encore une fois, ne ressemble pas à Pécuchet qui n'oserait jamais « avoir » une femme. Il ne veut pas posséder, il veut aimer. Il s'adresse peut-être ainsi à Bouvard car lorsque Pécuchet lui a avoué sa virginité, « il rit énormément. » (113) La suite va nous confirmer que Pécuchet n'est pas un libertin : « - ' Il y en a qui feignent de s'évanouir, pour qu'on les porte sur un canapé, d'autres laissent tomber par terre leur mouchoir. Les meilleures vous donnent un rendez-vous, franchement.' Et Bouvard se répandit en descriptions, qui incendièrent l'imagination de Pécuchet, *comme des gravures obscènes*.<sup>108</sup> » (L'emphase est la mienne, 248)

C'est le seul chapitre où la lecture n'est pas requise. Pas de copie à faire ou à imiter, on est ici dans la pratique, dans l'expérience. D'abord Pécuchet s'arrange pour faire renvoyer Germaine, la vieille servante très masculine par sa présence. En effet, elle intimide Pécuchet.

---

<sup>108</sup> Le terme "obscène" apparaît pour la première fois dans le premier chapitre et est aussi associé aux femmes. C'est dire que les femmes ne sont pas dotées de pudeur mais qu'elles sont au contraire sales, immondes, indécentes.

« Avec quelle impatience, il attendait la sortie de Bouvard ! Quel battement de cœur, dès que la porte était refermée ! » Car Pécuchet aime Mélie, une belle blonde aux yeux bleus qui était dans le passé la servante de Mme Castillon mais que Bouvard et Pécuchet ont absolument voulu employer sans doute pour sa beauté. On sait aussi qu'elle a été la maîtresse de Gorju. Mais Pécuchet voit en elle une jeune fille timide, effacée, sans expériences avec les hommes.<sup>109</sup> Elle est très érotique dans ses mouvements : « Mélie travaillait sur un guéridon, près de la fenêtre, à la clarté d'une chandelle. De temps à autre, elle cassait son fil avec ses dents, puis clignait les yeux, pour l'ajuster dans la fente de son aiguille. » (249) La couture est ici représentative d'une production érotique. Mélie éveille en lui une certaine excitation :

En se penchant sur elle, il apercevait dans son corsage des formes blanches d'où émanait une tiède senteur, *qui lui chauffait la joue*. Un soir, il toucha des lèvres les cheveux follets de sa nuque, et il en ressortit un *ébranlement jusqu'à la moelle des os*. Une autre fois, il la baisa sous le menton, en se retenant de ne pas mordre sa chair, tant elle était savoureuse. Elle lui rendit son baiser. *L'appartement tourna. Il n'y voyait plus*. (L'emphase est la mienne, 249)

C'est un homme en train de tomber amoureux au point de ne plus raisonner. Lui qui d'habitude se torture de questions, se laisse complètement aller jusqu'à devenir même son domestique.<sup>110</sup> En effet, les rôles s'inversent. Il ne prend pas en considération les conseils de Bouvard et fait tout le contraire: « Il lui fit cadeau d'une paire de bottines, et la régalaient souvent d'un verre à l'anisette. Pour lui éviter du mal, il se levait de bonne heure, cassait le bois, allumait le feu, poussait l'attention jusqu'à nettoyer les chaussures de Bouvard. » (249) Lorsqu'enfin il fait

---

<sup>109</sup> « Il osa lui demander si elle avait eu des amoureux ? – 'Jamais !' » (249) On sait alors qu'elle est aussi menteuse, un autre trait que Flaubert souhaite souligner sur les femmes.

<sup>110</sup> Dans la scène entre Mme Castillon et Gorju, elle s'adresse à lui dans ses termes : « Je serai ta domestique ! » (247) Pécuchet a été fort influencé par l'amour qu'entretient Mme Castillon avec Gorju.

l'amour pour la première fois, il en ressort avec la syphilis et la jeune femme est renvoyée. Son renvoi marque la fin de l'expérience amoureuse pour Pécuchet.

Quant à Bouvard, il ne cesse de penser à Mme Bordin, veuve et rentière. Elle séduit Bouvard par calcul car elle souhaite acquérir sa ferme. Elle fait tout pour lui plaire et pour qu'il se projette chez elle car lorsqu'il lui demande en mariage, elle ne dit pas non :

Il admirait la tenue de sa maison, et quand il dînait chez elle, la netteté du service, l'excellence de la table. Une suite de plats, d'une saveur profonde, que coupait à intervalles égaux un vieux pommard, les menait jusqu'au dessert où ils étaient fort longtemps à prendre le café ; - et Mme Bordin, en dilatant les narines, trempait dans la soucoupe sa lèvre charnue, ombrée légèrement d'un duvet noir. (250)

Si son service est délicat, elle ne l'est pas forcément. Sa grosse lèvre et sa petite moustache la masculinisent fortement. Elle met tous ses atouts en jeu, sa poitrine exubérante par exemple. Elle ne se laisse pas faire comme Mélie : « Un jour, elle apparut décolletée. Ses épaules fascinèrent Bouvard. Comme il était sur une petite chaise devant elle, il se mit à lui passer les deux mains le long des bras. La veuve se fâcha. Il ne recommença plus mais il se figurait des rondeurs d'une amplitude et d'une consistance merveilleuses. » (250) Mme Bordin est rebelle. Elle est intouchable. Elle joue à la vierge tout en exhibant sa verge pour exciter Bouvard. Ses atouts féminins deviennent masculins. Puis vient la demande en mariage où Bouvard lui annonce : « Nous unirons nos majuscules. » Mme Bordin est indignée en ce qu'elle demande une faveur en échange du mariage. Lorsqu'elle ne l'obtient pas, voilà sa réaction : « - 'Et moi ! qui ai eu la bêtise de lui promettre une faveur, à son choix ! C'était celle-là ! J'y ai mis de l'entêtement ; si elle m'aimait, elle m'eût cédé ! ' La veuve au contraire s'était emportée en injures, avait dénigré

son physique, sa bedaine. 'Ma bedaine ! Je te demande un peu !' » (253) C'est une femme avare et vénale.

En conclusion, pour ce qui est des femmes, nos deux bonshommes se disent : « Étrange besoin ! Est-ce un besoin ? - Elles poussent au crime, à l'héroïsme, et à l'abrutissement ! L'enfer sous un jupon, le paradis dans un baiser - ramage de tourterelle, ondulations de serpent, griffe de chat ; - perfidie de la mer, variété de la lune - ils dirent tous les lieux communs qu'elles ont fait répandre. » (254) Ce portrait peu flatteur de la femme rappelle celui de la femme baudelairienne<sup>111</sup> dans *Les Fleurs du Mal* (1857), d'abord une prostituée : « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle / Femme impure... » (Poème XXV). La femme est sournoise, menteuse, débauchée, dépensière, alcoolique, ignorante, stupide, dangereuse, et monstrueuse. Elle possède une zone d'ombre, quelque chose d'inquiétant et de menaçant.

#### **4.4.2 Les hommes et les femmes dans les albums de *Tintin***

Le monde chez Tintin est foncièrement masculin. Y circulent des représentants de la Loi (Dupond et Dupont), de la Science (Tournesol), de la Mer (Haddock), et du Journalisme (Tintin). Ces hommes fonctionnent primairement sans femmes. Ils sont tous célibataires et se caractérisent par leur totale absence d'intérêt pour le sexe. Ainsi, les personnages chez Tintin sont asexués : ils ne manifestent pas de désir, ni envers les femmes ni envers les hommes. C'est comme s'ils avaient été castrés littéralement et figurativement. Cependant, il faut tout de même dire que les hommes/mâles veillent entre eux : Milou sur Tintin, Tintin sur le Capitaine Haddock, ce dernier sur Tournesol, Dupond sur Dupont et vice versa. Toutefois, c'est Tintin qui assagit tout ce

---

<sup>111</sup> Baudelaire est également né en 1821, comme Flaubert.

monde masculin, qui tempère et modère les comportements de chacun : en effet, il incarne la voix de la raison donc la norme. Il a beaucoup de crédit face à ces hommes qui l'écoutent sans broncher. Tintin est l'image du Père Spirituel.

Contrairement à ce que l'on entend souvent dire, il y a des femmes dans l'univers de Tintin. Le plus souvent, ce sont des mémères à chien-chien, des gardiennes d'immeubles ou de pâles et fugaces silhouettes, des passantes. Mais indubitablement, celle qui occupe l'avant-scène et parfois la scène toute entière, celle qui donne enfin du corps à la féminité dans la petite société de vieux garçons qui conformait jusqu'alors la famille de Tintin, c'est notre divine diva, la Castafiore. Ajoutons quelques hôtesse de l'air ici et là, presque toutes charmantes au demeurant – on voit que les compagnies aériennes sélectionnent et stylent leur personnel – et nous verrons qu'il y a bien des femmes qui passent dans l'entourage de Tintin ; mais peu sont attirantes, et lui, il leur est tout à fait indifférent.

Ces femmes jouissent-elles de la vie ? Pour la plupart d'entre elles, on pourrait en douter. Les corps sont raides chez Tintin. Et quand on voit que presque toutes sont grosses, revêches, âgées, enquiquineuses ou acariâtres et qu'elles ne tiennent généralement que des seconds rôles, voire seulement un rôle de figurantes ou d'utilités, une question se pose : Hergé, le père de Tintin, n'aimait-il pas les femmes ?

Mais si. Après un amour de jeunesse avec Marie-Louise Van Cutsem (surnommée « Milou » !), fille d'un décorateur de renom, amour réciproque mais contrarié par les parents de la jeune fille, il s'est marié avec la secrétaire de l'abbé Wallez, Germaine Kieckens, que bien des années plus tard et après bien des tourments intérieurs (au moment de *Tintin au Tibet*), il quittera pour la jolie frimousse d'une jeune coloriste des studios. Alors pourquoi privilégie-t-il ce type de

femmes ? Secrets de famille, ressentiment filial, souffrance, vengeance discrète, qui le saura jamais ? Il n'est plus là pour le dire et, quand il y était, il a toujours été très évasif.

#### 4.4.3 La Castafiore

Les femmes chez Tintin sont en général très envahissantes. Rappelons-nous de la première occurrence de la Castafiore dans la bande dessinée. C'est dans *le Sceptre d'Ottockar* (1939) quand Tintin tente d'échapper à des malfrats et il se fait prendre en voiture par la Castafiore. Elle se présente et se met aussitôt à chanter. Tintin est fort gêné, et en vient même à vérifier la fiabilité des fenêtres de la voiture (28, V). À la fin du solo, il est complètement étourdi (28, VII). Hergé exagère les traits de ses personnages, et il le fait tout particulièrement pour les femmes et notamment la Castafiore. Elle est très féminine, coquette, porte des robes à fleur, et a enfin une poitrine généreuse. Elle est aussi capricieuse. Sa présence est telle qu'elle enveloppe l'homme et lui masque sa masculinité. Elle dicte par exemple la conduite à adopter au capitaine Haddock: « Il faudrait leur offrir une coupe de champagne. » « Quoi ?... Du champagne ?... Jamais ! » rétorque le capitaine (*Les bijoux de la Castafiore* (1963), 30, III) Dans l'image suivante, on voit les amis de la fanfare de Moulinsart complètement ivres, le champagne à la main. Le capitaine Haddock a donc cédé. Puis, Bianca Castafiore avance : « Vous savez, c'est le vieux loup de mer, un peu bourru au premier abord, mais...qui cache sous cette rude écorce une âme simple de grand enfant un peu naïf... » (*Les bijoux de la Castafiore*, 22, III, IV) Elle aime s'en occuper comme une mère et elle doit donc l'infantiliser. Si la femme s'entête à être une mère, il faut que ses hommes se résignent à une éternelle enfance. En effet, dans les vignettes suivantes, on la voit habiller plus chaudement le capitaine Haddock et le reprendre sur sa coupe de cheveux qui n'est plus à la mode. Elle le pousse également dans sa chaise roulante comme

elle le ferait avec un enfant que l'on promène dans une poussette (*Les bijoux de la Castafiore*, 24, II). La castratrice empêche finalement le capitaine Haddock de répondre de ses actes et d'être lui-même.

Tom McCarthy dans *Tintin and the Secret of Literature* a dédié un chapitre à la Castafiore qu'il a nommé « Castafiore's clit ». L'auteur dresse un parallèle entre la Sarrasine de Balzac et le Capitaine Haddock jusqu'à un certain point. Comme Sarrasine, le Capitaine revient chaque soir dans sa loge au Music-Hall-Palace (*Les 7 boules de cristal*, 7, IV). Mais la comparaison s'arrête ici car si Sarrasine est sensible à la Zambinella, la Castafiore provoque stupeur et tremblements : Tintin perd presque sa cravate et Milou répond en écho aux vociférations de la Castafiore. Quant au Capitaine, sa réaction épidermique se traduit par ses cheveux qui se dressent sur la tête au même titre que sa posture marquée par la stupéfaction de cette représentation extravagante de Faust.

As Sarrasine, Haddock. Castafiore's voice draws him behind the realistic surface of things into a hollow world where landscape has no depth, where bars are only figural and collapse, where columns hold nothing up (cities do come crashing down, but only fake ones). This stage set sacrifices him on its hollow altar, leaving him trapped inside an empty, perforated drum. Naming him, her voice removes his name : she calls him Bartok, Karbock, Kapstock, even Balzac, but never Haddock. Drawing him into the machinations of the media – that is, of public, social 'language' – it ensnares him in a ritual of fullness that has no substance behind it, of fulfilment that gives no satisfaction, 'love' without love. Echoing Sarrasine's line 'To love, to be loved are henceforth meaningless words for

me, as they are for you,' she waves away the Captain's indignation at reports of their impending wedding with the words : 'But it doesn't mean a thing.'<sup>112</sup>

La femme serait en quelque sorte comme le-pousse-à-savoir de l'expérience et de la recherche psychanalytiques, y compris sous ses facettes les plus exquises et les plus inquiétantes. C'est sur ce modèle qu'Hergé va déployer l'arrivée tardive mais surdéterminée de la figure féminine de la Castafiore dans son œuvre. Il faut bien dire que ce sera avec sa face la plus massive et inquiétante surtout si on s'identifie à Haddock. Et voici ce que dit le philosophe Michel Serres :

Elle chante et perd les Bijoux, la diva : un cyclone. Elle vocalise : le bruit de fond. Elle parle. Elle qui se métamorphose en trois oiseaux, transforme ses interlocuteurs en personnages différents, les fait exploser, les démembre, les tue, les anéantit, en truquant les mots et les noms. [...] Le plus touché par la tornade est le vieux loufia, l'hôte dont la maison est envahie. Mordu par l'enfant tzigane et par le perroquet [...], mordu à la main, au doigt, au nez, piqué par une guêpe cachée dans une rose, frappé par un projecteur, cheville foulée, infirme, ses membres ne sont plus que des poupées. Il se défend tant bien que mal, dans la lutte pour la nomination et la reconnaissance, l'ivrogne, en traitant la virago de Castafiore ; mais il est acculé à dire Catastrophe : elle est au sommet de la chaîne de communication, il est, blessé, rompu, brisé, tout au bas de l'escalier. Voici les morceaux : Bartock (elle est musicienne), Hammock (à mort ?), Kolback (obéissez !), Karbock et Médock (la bière et le vin), Kamack (pétrifié), Kodak (pas de journalistes !), Mastock (épais, grossier, imbécile), Komrnach, Balcack, Maggock et Kapstock, gog et

---

<sup>112</sup> McCarthy, Thomas. *Tintin and the Secret of Literature*. London: Granta Books, 2008, p. 113, 114.



Magog, Capitaine Cap et Coke en stock... À la source, on émet n'importe quoi [...], à la réception tout s'effrite. La langue en miettes défait l'homme.<sup>113</sup>

C'est donc bien avec sa manière particulière d'utiliser les mots, les noms et les places que la Castafiore agit, surtout en ne se tenant elle-même à aucune. Rétive à la prise de l'Autre, et particulièrement à la sienne propre dans l'armature signifiante, identifiante, elle la truque et la craquèle à sa belle manière. Son vrai visage est-il celui qui se révèle à Haddock (55, XII), c'est-à-dire menaçante et terrible, jusque et surtout à partir de son image.

Femme impossible du « miroir », rapetissée et sans mots, contemplative, elle ne peut pas être avec l'homme, ici, qu'à se constituer comme « Autre », comme « Mère » imaginaire : dès la première case de la page 56, elle traite Haddock de « grand enfant » ! La défense d'Haddock est donc également dans la mascarade et dans l'évitement de la relation duelle, de face, avec l'œil noir du « cyclone » Castafiore. Peut-être comprend-on maintenant l'impact de son cadeau sur Haddock ? Le perroquet, c'est la langue mortifère de cette femme, qui le « défait », justement, après avoir été, dans les albums précédents, l'espoir et le révélateur subjectif, venant du « Père », c'est-à-dire de l'Ancêtre.

Tout naturellement l'album pose explicitement la question de la parole et de l'utilisation du langage, un peu à la manière des appels réitérés et ratés au téléphone, de la boucherie « Sanzot » (sans os) qui sont d'ailleurs l'occasion involontaire pour Haddock de dire à une autre femme (ressemblant curieusement à la Castafiore) ce qu'il pense d'elle, avant de craindre lui-même « devenir fou » : « Vas-tu la boucler, oui ou non, espèce de vieille perruche bavarde !... »

---

<sup>113</sup> Serres, Michel. *L'interférence*. "Les bijoux distraits et la cantatrice sauve". Paris: Éditions de Minuit, 1972, p. 82.

(19, VIII) « Mais je ne vous insulte pas, espèce de catachrèse... Je parlais à un perroquet qui...  
Allo ?... Allo ?... » (19, XI)

La communication dans l'album circule ; elle ne fait même que cela et souvent en perte pure, sans incarnation, sans contenu ni message. Paroles vides et creuses, disque sans fin creusé qui insiste pourtant, comme à répéter et à demander : mais qui parle et à quoi sert donc, ainsi vidé et mis à l'épreuve, le « trésor » des signifiants ?

La présence de Bianca Castafiore coupe la relation, les contacts et le dialogue : elle les annule, y insère, ne serait-ce qu'au titre d'ajouter son grain de sel ou son intrigue, puis s'enfuit. Elle poussera le comble jusqu'à créer la panique, le bruit et le désordre total en faisant venir une armée de professionnels de la « communication » : journalistes et équipe de télévision. En somme, plus il y a de paroles et de questions, moins il y a de sens et de contenu.

C'est aussi la perte, l'entropie langagière, que les Dupondt viendront révéler à leur manière, qui constitue le vrai sujet de l'album. Ces derniers en feront le numéro par leurs contrepèteries, lapsus, redondances, chiasmes, quiproquos... Ils incarneront la dynamique non dite et inconsciente de ce « récit immobile » que d'aucuns ont vu dans *Les bijoux de la Castafiore*.

Il faudra passer de la perte dans la communication et dans l'utilisation du trésor des signifiants, à celle de l'autre trésor, les bijoux réels, pour que la Castafiore-sujet s'annonce comme telle, où elle égare les perles d'un bijou fantaisie. Ce bijou, même faux, auquel elle consentira à accorder une vraie valeur, signifiante, celle d'un nom de marque : « Tristan Bior, on dira ce qu'on veut, c'est toujours Tristan Bior ! » (25, V) C'est donc après l'introduction d'un peu de semblant qu'elle va perdre son vrai bijou, l'émeraude, et ainsi retrouver le chemin de son destin : redevenir Diva et partir pour la Scala de Milan. À la page 43, l'émeraude a disparu,

l'écrin est vide et ce « trou » fera signe à la Castafiore du vide et de l'inessentiel de sa subjectivité de femme. La perte, devenue réelle dialectise sa propre faille qu'elle recouvrira en annonçant son désir de partir chanter : la communication « folle » va cesser et la Castafiore retrouvera une épaisseur subjective en habillant sa voix avec les textes d'un opéra de Rossini.

Dans le dernier album des aventures de Tintin, *Tintin et les Picaros*, la Castafiore ainsi que les Dupondt chargés de veiller sur les bijoux de la chanteuse sont arrêtés à Tapiocapolis et enfermés. À l'issue du procès, la peine de mort est réclamée pour les Dupondt et la perpétuité pour la Castafiore. Bien plus important, c'est ici que la femme est assimilée à un monstre : « Une femme – on devrait dire un monstre ! – et qui a mis son talent, son incontestable talent, au service de la haine : j'ai nommé Bianca Castafiore, 'le Rossignol milanais'... » (*Tintin et les Picaros*, 47, XII). Le juge ajoute : « Mais le véritable cerveau du complot – et nous avons ici des documents qui le prouvent de manière irréfutable – c'est une femme !!!... contre cette sirène au cœur de vipère, contre ce monstre à la voix d'or, je demande, je requiers, j'exige : LA PRISON À VIE ! » (48, I) C'est une véritable gorgone, une créature malfaisante et d'une telle laideur que quiconque ose regarder son visage meurt pétrifié. C'est pourquoi Los Dopicos demande la prison à vie, pour qu'elle ne soit plus visible. Hergé pousse l'ironie fort loin car la Castafiore, en écoutant son verdict, se regarde dans un petit miroir. Elle défie donc la justice. On la voit d'ailleurs se plaindre auprès du gardien de prison sur le fait que ses pâtes ne soient pas al dente. Elle se marginalise par l'indifférence qu'elle témoigne à ne se préoccuper que de son bien-être présent.

Dans *Tintin et L'Alph-Art*, le Capitaine Haddock rêve d'une Castafiore transformée en un étrange oiseau, « mi-poule, mi-pivert ». (2) Elle le becquette au visage en enfonceant ses griffes dans son corps. Sans sexe prédominant, elle est un phénomène : mi-femme, mi-homme ou ni

femme ni homme. D'un côté, elle caquète, elle bat de l'aile, elle remue son derrière en se dandinant ; de l'autre, elle est fière de son plumage (vert, jaune, et rouge) et de son ramage, et son nez ressemble au bec du pivert qui recherche la présence du Capitaine Haddock pour se l'approprier et prendre le rôle de la mère envahissante et castratrice: « Vous serez privé de dessert ! Je vous livre à la colère de Dieu » lui dit-elle dans son cauchemar (4). La Castafiore, en tambourinant sur le visage de Haddock (signe de pénétration), le défigure, et de ce fait, lui vole sa masculinité. Serait-elle transsexuelle ? « What is certain, though, is that castration unfolds around her, from her : not the trivial, coy, punning one of broken pipes or masts but of figuration in its entirety, the ability of things to mean, of language and the world to correspond, of signs to have some content. » (114)

Here is a perfect example of the most active figural capacity of objects in cartoons : an image playing out a vulgar expression and setting up a sexual channel of communication which operates alongside the literal one. Tisseron finds instances of this throughout the books : in Haddock's continual breaking of his pipe in *Destination Moon*, in the multiple mast-breaking of *Secret of the Unicorn* (casser la pipe and casser la mâte both mean « to be castrated ». Following this logic, we could see in the plaster-covered leg that sticks straight out in front of Haddock in *The Castafiore Emerald* a sign of both castration and an erection. We could see an erection in his red and swollen nose from which she extracts a big prick. (108)

« Bianca Castafiore has been 'engaged' by the newspapers to many men : the Maharaja of Gopal, Baron Halmazout, the Lord Chamberlain of Syldavia, Colonel Sponsz and the Marquis di Gorgonzola (alias Rastapopoulos). Has she fucked them ? » Telle est la question que se pose Tom McCarthy. En effet, la Castafiore – ironiquement chaste fleur – ne s'entoure que de

mâles. Elle aime être le centre de gravitation d'un monde uniquement masculin. Voilà comment elle s'exprime par exemple sur le mage Endaddine Akass : « C'est le mage le plus merveilleux que je connaisse... *Il vous impose les mains et vous êtes magnétisé pour un an.* Je vais d'ailleurs passer quelques jours chez lui à Ibiza... » (L'emphase est la mienne *Tintin et l'Alph-Art*, 8) Certes, il s'agit d'un magicien, mais le tour de force employé par cet homme est au goût de la Castafiore. D'ailleurs, il est important de souligner que tous les rapports de la Castafiore et de ses hommes ne sont jamais exposés dans les albums de Tintin. Ils sont en revanche racontés mais non dessinés. Seules sont exploitées les relations de la Castafiore avec le Capitaine Haddock, Tintin, et le professeur Tournesol.

Tintin reste indifférent face à la Castafiore. Sur la couverture de l'album *Les Bijoux de la Castafiore*, Tintin regarde directement le lecteur et sollicite avec précaution le silence alors que le Capitaine Haddock se bouche les oreilles pour ne pas écouter la Castafiore chanter. Quant à Milou, il se faufile sous le piano comme pour se préserver du « coffre » de la Castafiore.



Figure 5. *Les Bijoux de la Castafiore* (1963)

La Castafiore aime-t-elle vraiment Haddock ou joue-t-elle seulement un rôle, celui de la femme-mère, aimante et protectrice ? En tout cas, dès qu'elle lui offre le perroquet, elle fait dire à celui-ci : « N'est-ce pas que tu l'aimes déjà, ce bon capitaine Mastock ? » ; joli truchement. Elle montre de la sollicitude pour son vieux pêcheur. Elle lui apporte sa veste et, malgré ses protestations, l'oblige à la mettre comme souvent fait une mère avec son enfant, quand elle a peur qu'il prenne froid. Elle pousse sa chaise roulante, lui enlève du nez l'aiguillon d'une guêpe (alors que l'on sait que ce sont les abeilles qui laissent leur dard !), lui fait un cataplasme de pétales de roses pour calmer l'inflammation et repart en chantonnant une rose à la main. Que d'attentions ! Surprotectrice, abusive, castratrice, la « mère » Castafiore ?

Que Paris-Flash annonce que le rossignol va se marier avec le vieux loup de mer, cela lui semble charmant, la voilà même prête à donner une interview à la télévision, alors que de son côté le capitaine enrage. Mais, qu'elle croie que ses bijoux ont disparu, là tout s'effondre. Elle se pâme, Irma aussi d'ailleurs. Et la voilà sur le divan (mais pas celui du psychanalyste). Trop d'émotion n'est pas bon pour un être si sensible. Rappelons-nous de l'entrée fracassante de Tintin, dans *Le Sceptre d'Ottokar*, alors qu'elle chante devant le roi. Elle en avait déjà perdu connaissance, ce qui nous avait valu une fort jolie scène digne de *La Dame aux camélias*.

Ici, tout pourrait aller mieux car elle vient de les retrouver, ses chers bijoux, mais l'infâme Tempo di Roma a publié des photos non autorisées d'elle, des photos prises à son insu à Moulinsart. Le ton change, l'heure n'est plus aux pâmoisons, la douce fleur devient Bianca la Tornade. Elle accuse le cher capitaine ; c'est lui le responsable. Chacun en prendra pour son grade, sauf Tintin qui n'entre pas dans son champ de vision, heureusement pour lui.

« Ciel, mes bijoux ! » Cette fois, c'est son émeraude qui a disparu. Elle s'effondre en larmes, mais retrouve tout son mordant pour tancer les Dupondt, qui ont osé accuser sa fidèle

Irma du vol, cette fidèle Irma qui semble être une partie d'elle-même comme Milou l'est pour Tintin.

Si Haddock est diablement créatif dans ses jurons, la Castafiore ne l'est pas moins dans la capacité à déformer le nom du capitaine chaque fois qu'elle le rencontre. Onze variations rien que pour *Les Bijoux de la Castafiore* : Hablock, Kappock, Kapstock, Karbock, Karnak, Koddack, Kolback, Kosack, Maggock, Mastock, Medock ! Il faut dire que lui-même, lors de leur première rencontre, dans les coulisses de l'opéra de Szohôd, était si troublé par cette Marguerite en grand costume qu'il s'est curieusement emmêlé la langue. La Castafiore à Tintin : « Ah ! petit flatteur, vous êtes venu me féliciter de même que ce ... ce pêcheur ... Monsieur ? ... Monsieur ? » Le capitaine : « Heu, Hoddack ... Euh, Haddada ... Pardon Haddock ». Le revoilà bien, notre potache intimidé, déstabilisé par la femme plus que femme, tout habitué qu'il est aux amitiés viriles et à la solitude du bord.

Ces va-et-vient d'humeur, cette labilité émotionnelle, qui caractérisent la Blanche Fleur, n'auraient-ils pas un certain parfum d'hystérie ? Certes, pas de la grande hystérie avec ses phases convulsives et catatoniques comme on pouvait la voir fleurir dans les serres de la Salpêtrière du temps de Charcot et de Freud. Non, plutôt l'effluve d'un caractère marqué par le plus et le moins, le trop et le pas assez.

Un caractère où l'on retrouve une labilité des affects avec une dramatisation de leur expression (pleurs trop faciles, joie trop bruyante, amour trop marqué) ; une coquetterie affichée qui transparaît dans l'habillement, le regard, la démarche, une certaine préciosité dans l'expression des lèvres (mais il s'agit peut-être ici d'un certain histrionisme professionnel) ; une érotisation de la relation avec des comportements de séduction fortement appuyés ; un corps qui

s'offre et se reprend ; une théâtralisation des émotions. Le tout assorti d'une bonne dose de narcissisme et d'un certain infantilisme de la personnalité.

Chez la bavarde compulsive qu'est notre diva, le langage est utilisé pour séduire. Elle parle beaucoup pour ne rien dire, s'entoure d'un écran de mots. Voudrait-elle cacher quelque chose, ne supporte-t-elle pas un certain vide en elle ou demande-t-elle à être reconnue ?

Le premier effet de cette « cuirasse verbale », c'est de la protéger des autres. Elle parle, les autres réagissent et elle continue de parler dans une superbe indifférence. Ses investissements objectaux sont mobiles, ses passions variables, ses mouvements pulsionnels ambivalents (attait-rejet). C'est un mode de fonctionnement psychique qui lui sert à canaliser son angoisse et ce fonctionnement est le sien.

Dans cette aventure des bijoux volés, le soleil de Tintin se trouve un peu éclipsé par la lune de la diva. Dès la couverture, il s'adresse à nous avec un geste éloquent : « Silence, on tourne ! La diva chante ... », semble-t-il nous dire. Et, tout au long de l'aventure, dans la pénombre ou dans les coulisses, Tintin ronge son frein, mais son cerveau travaille. Parfois, pour tromper son inaction, il prend un livre. Pendant que M. Wagner fait ses gammes ou feint de les faire, lui, qui en a connu des îles, lit *L'Île au trésor*.

La Castafiore annonce son départ. On l'attend à la Scala de Milan pour chanter un opéra de Rossini. Elle s'en va, chargée de roses blanches, non sans avoir embrassé fougueusement Tournesol qui les a créées spécialement pour elle, et lui avoir laissé un peu de son rouge à lèvres sur la joue (voilà la séductrice séduite). Il en rougit. « Via her name, [Tournesol] whitens Bianca Castafiore ; turns her from a deflowered woman back into a chaste rose. » (104) Heureusement que Tintin sait l'italien. Le titre de l'opéra de Rossini, *La gazza ladra*, « La Pie voleuse », le met enfin sur la bonne piste.



Enfin, Hergé nous présente une autre femme monstrueuse, Peggy, la femme d'Alcazar, l'homme qui veut faire renverser le régime du général Tapioca dans *Tintin et les Picaros* (1976). Peggy, ou « sa colombe » (41, I) marche comme un homme, interrompt Alcazar lorsqu'il parle en le faisant taire en lui appliquant son doigt sur la bouche (41, II), et est grossière. Elle est attirée par les choses matérielles : « Monsieur m'avait promis un palais à Tapiocapolis !... Et tout ce que Monsieur peut m'offrir, c'est une vieille paillote pleine de cloportes et de cancrelats !... » (41, IV) Elle veut concrétiser son pouvoir en ayant un lieu. Elle aime lui rappeler qu'elle dirige le clan : « Et ces gens-là, ce sont vos amis ?... [en désignant Tintin et Haddock] Je les préviens : s'ils croient pouvoir faire la loi ici, ils se trompent ! » (41, V) Dans cet album de Tintin, le couple amoureux est parodié : Peggy fume le cigare (41, I) et Alcazar fait la vaisselle dans son tablier rose (43, III).

#### **4.4.4 De la moralité**

Flanqué d'un cabot humain, d'un marin sans foie, d'un professeur végétal et sourd, de faux jumeaux impayables et d'une cantatrice infernale, Tintin agglutine (et dissout) les énigmes tel un aimant la limaille de fer. Drôle de héros. Hormis le yoga, les jodhpurs, la capacité d'être ivre et la houppette (dont le ridicule est noyé dans les contours diaphanes de sa personne) qui donnent un peu à cet être fabuleusement ordinaire la compacité singulière d'un sujet empirique, Tintin n'a ni chair, ni mère, ni frère, ni père, ni visage, ni sexe, ni accent. C'est une page blanche (littéralement, « un album »), un écrin pour le divers de l'intuition sensible. Il n'est pas philosophe mais, à force de transparence, il exauce le réel. À la différence d'Astérix et de Lucky Luke qui, parce que la ruse et la dextérité sont les vrais sujets de leurs aventures, ne changent

jamais vraiment de décor, la pure silhouette de Tintin fait toujours apparaître les détails infinis d'un monde absolument nouveau.

Contrairement à la Castafiore, chanteuse d'opéra, qui promène son miroir le long des chemins, au Capitaine Haddock parti sur les traces de son aïeul, ou à Tournesol dont le génie détermine les décisions, c'est toujours la fidélité ou la curiosité qui suggèrent à Tintin de s'engager. Autrement dit, il a le choix. Seul homme à jeun dans l'ébriété universelle, Tintin n'est jamais directement concerné par les mystères qu'il résout. On pourrait même dire que, en un sens, il ne se mêle pas de ses intrigues. S'il n'y a aucun temps mort dans les aventures de Tintin, c'est que, ses aventures n'étant pas son affaire, l'homme Tintin ne s'interpose jamais entre l'épopée qu'il déroule et le lecteur qui la dévore.

Tintin n'est pas un héros politique. Il est un héros moral. Son courage est l'inverse du courage machiavélien, celui des grandes actions du Prince qui sait diriger selon la fortune. Machiavel défend un courage de l'excès, celui de saisir l'occasion, d'agir au moment opportun, ce que les Grecs appelaient *kairos*<sup>114</sup>. Cette capacité d'excès vaut, au-delà de toute morale, pour agir dans l'effectivité des choses, dans l'ordre de ce qui est plutôt que dans celui de ce qui devrait être. Elle exige la capacité d'entrer en Mal si c'est nécessaire, dans une pure logique des effets – à l'exact opposé de Tintin, dont le monde repose sur un partage tranché entre le Bien et le Mal. Entrer en Mal, c'est impensable pour lui : héros parfaitement moral, il garde son côté boy-scout en toute situation.

Le *kairos* que représente Tintin, c'est plus celui d'Aristote que celui de Machiavel. Pour Aristote, l'action réussie entre dans une morale de la juste mesure. Elle fait usage de la vertu pratique appelée *phronèsis*, cette prudence décrite dans l'*Éthique à Nicomaque*, qui nous fait

---

<sup>114</sup> « La Kairos, ou le bon moment pour agir < [http://www.philoflo.fr/resources/le+ka\\$3\\$afros.pdf](http://www.philoflo.fr/resources/le+ka$3$afros.pdf) > Consulté le 4 mars 2017.

évaluer minutieusement tous les facteurs en jeu et toujours opter pour la voie moyenne, raisonnable. À l’opposé, le *kairos* machiavélien est toujours excessif et amoral : il est avant tout saisi d’une opportunité, en dehors de toute pesée de valeurs (au sens où pour agir moralement, on évaluerait toujours le pour et le contre), précisément parce qu’il n’est pas calcul, évaluation ou pesée, mais rencontre avec le réel tel qu’il s’offre.

Aujourd’hui, si Tintin est tout à fait dépassé par un aspect, c’est justement par son côté non machiavélien. De nos jours, on assume beaucoup mieux l’idée que nos héros puissent entrer en Mal, comme le fait Homer Simpson, parangon de la nouvelle Amérique et véritable scandale moral. À côté de lui, Tintin a incontestablement un côté vieux jeu.

La série des albums avait à l’origine pour titre *Les Aventures de Tintin et Milou* : c’est dire comme la parité entre l’humain et le chien est strictement respectée. Partenaires avisés, car même si Tintin menace parfois Milou de le tenir en laisse, cette punition, à ma connaissance, n’a jamais lieu. De ce duo d’aventuriers émane une innocence petite-bourgeoise, avantageusement dépourvue des clichés d’héroïsme et de grandeur. Disons que ces deux-là ont un peu de Bouvard et Pécuchet, sauf que, grâce à leur prudence, cette capacité de ruser que les Grecs attribuaient aussi bien à quelques hommes qu’à certains animaux, leurs investigations ne tournent jamais à la catastrophe. Car pour ce petit chien et son jeune maître, il importe d’abord de faire preuve d’intelligence et, ensuite seulement, de faire montre de courage : être débrouillard avant d’être téméraire.

#### **4.4.5 « Je dirais même plus... »**

Il est incroyable de constater à quel point le problème du double a préoccupé Hergé. Dupond et Dupont sont l’image même de la duplication, avec toutes les méprises saugrenues qu’elle peut

engendrer. Chacun des Dupondt est dans une situation d'incertitude totale quant à sa propre identité et à son rapport au monde : lequel des deux est l'original ? Lequel des deux suit l'autre ? Mieux, leur célèbre formule, « je dirais même plus... », démontre qu'on ne peut échapper à la tautologie quand on tente de décrire un objet réel. Ouvrez par exemple l'album *L'Île Noire* à la page 5 : « Ce Tintin est un petit gredin », affirme le premier policier. « Un gredin ? Je dirais plus : c'est ... c'est un gredin ! », rétorque le second. L'exploit linguistique dont rêvent les Dupondt – dire au sujet du réel quelque chose de plus qu'un truisme ou une tautologie – est complètement irréalisable. D'ailleurs sitôt qu'ils s'en rendent compte, nos deux policiers ne manquent pas de se taire : ils en sont réduits à ne plus rien dire. Le réel est tout ce qui existe en fonction du principe d'identité qui énonce que A est A. L'objet réel n'est que lui-même et rien d'autre. Les Dupondt se heurtent systématiquement à cette limite de la logique, sans jamais pouvoir la franchir.

Autre exemple de double, les fréquentes apparitions de perroquets dans les aventures de Tintin. Dès les premières planches de *Tintin au Congo*, Milou, en embarquant dans le bateau qui va le conduire avec son maître en Afrique, tombe sur un perroquet et se dit qu'il n'aime pas du tout les oiseaux qui parlent. S'engage alors un combat entre le volatile et Milou, au terme duquel la queue du chien est pincée. L'oiseau fait une danse de joie et dit : « Jacko est content !... » Dans *L'Oreille cassée*, si un perroquet ne révélait pas le nom de l'assassin, l'intrigue ne pourrait même pas démarrer. Dans *Le Trésor de Rackham le Rouge*, les perroquets de l'île se sont appropriés le langage du capitaine Hadoque, l'aïeul du capitaine Haddock. Ces oiseaux participent aussi de ce vertige de la duplication. Dans *Les Bijoux de la Castafiore*, le perroquet offert au capitaine Haddock par la cantatrice se nomme Coco. Or les journalistes qui écrivent un

article invraisemblable sur ses noces avec la Castafiore s'appellent « coco » entre eux. Les journalistes sont-ils des perroquets ?

As Freud knows all too well, whatever is suppressed repeats. Haddock suppresses the hand-biting episode from his account to Miarka's family of his encounter with the gypsy child and so the episode repeats, again and again : the parrot bites him twice and a bee stings him for good measure. The repetition in *The Castafiore Emerald* is obsessive. The whole book runs on its loops : falling down the stairs, phoning Bolt the builder, scales, scales, scales. It runs with the regularity of a machine – so much so that parts of it can be replaced by a cassette and the character can take a break, wander offstage. There is a huge self-consciousness about it : « MERCY ! MY JEWELS ! » « There she goes ! ... She's lost her geegaws again. » « MURDER ! » « You hear ? » « Yes, yes ... don't worry : she'll find them in a minute or two. » « MY EMERALD ! » « THUMP » « Someone's missed that step again. » Those who can discern the rhythms can step into them and operate in their blind spots : Wagner, the photographer, the magpie... (103)

#### 4.4.6 Les célibataires : Bouvard et Pécuchet

Dans *Le célibataire français*, Jean Borie explique que le célibataire est « à son point maximum de dépouillement symbolique, homme sans femme, sans enfant, sans famille, sans postérité et sans propriété, homme sans référence [...] ». <sup>115</sup> (7) Le célibataire devient totalement insignifiant et fondamentalement suspect. Il y a une méfiance profonde parce qu'on ne peut pas situer le célibataire. Il est un exemple dans le roman au chapitre VII sur l'amour où Mme Bordin lance

---

<sup>115</sup> Borie, Jean. *Le célibataire français*. Paris: Le Sagittaire, 1976.

une question pour peut-être tenter de le situer : « Puis, elle s'informa du passé de Bouvard, curieuse de connaître 'ses farces de jeune homme', sa fortune incidemment, *par quels intérêts il était lié à Pécuchet ?* » (L'emphase est la mienne, 250) Se situer, cela n'est évidemment pas décliner une identité individuelle, mais toujours un nom de famille, une provenance, une référence sociale, une affiliation. « Aucune possibilité en France de se faire 'une place', de se faire des amis ou de se faire entendre si l'on n'a pu, tout d'abord, décliner la série de références et d'alliances qui vous dépouillent justement de cette simple individualité qui ne suffit jamais, dans la pratique, à vous constituer en *ayant droit*. » (10) Au XIXe siècle, le célibataire change un peu de statut. Fréquenter les salons pour ces hommes artistes, c'est l'art de faire que des hommes rassemblés, et indifférents les uns pour les autres, se donnent mutuellement le plus de plaisir. Borie écrit :

J'entends bien que célibat et cléricature furent de tout temps associés, mais ils le furent dans la légitimité d'un ordre, alors que pour Flaubert, les Goncourt ou Huysmans, il va s'agir d'une rencontre aussi impérieuse que sournoise, d'une communion de la cléricature et du célibat inévitable, presque fatale, et, en même temps, fortuite, purement événementielle, mal comprise, mal perçue par les intéressés eux-mêmes, s'opérant en dehors des institutions et des lois, une cléricature et un célibat se confondant de manière *sauvage* comme on dirait aujourd'hui, ce qui n'implique pas que l'événement soit nécessaire sédition ou violent, mais qu'il se produise comme de lui-même, de manière apparemment spontanée, en dehors de toute structure. (18, 19)

Au XIXe siècle, le célibataire est le contraire d'un héros, d'un insoumis, d'un révolutionnaire, plus encore le contraire d'un prophète. « Le célibataire [...] est au contraire un *sous-produit de la morale bourgeoise*. De ce point de vue, la littérature célibataire se révélera à la fois très proche et

radicalement différente de la littérature homosexuelle qui ose plus ou moins s'affirmer (Lorrain, Gide, Wilde) à partir des dernières années du XIXe siècle. » (20) Le célibat chez Flaubert n'est jamais vécu comme un choix originel, mais comme une conséquence du choix originel qui oriente leur vie. Voici un passage d'une lettre adressée à la mère de Flaubert : « Moi aussi, je suis établi, en ce sens que j'ai trouvé mon assiette, mon centre de gravité. [...] Le mariage pour moi serait une apostasie qui m'épouvante. [...] Or [...] je suis résigné à vivre comme j'ai vécu, seul, avec ma foule de grands hommes qui me tiennent lieu de cercle, avec ma peau d'ours, étant un ours moi-même, etc. » (27) On n'y constatera aucune défense du célibat comme tel. L'alibi de la vocation artistique y est constamment employé.

Le terme « homosocial » a été vulgarisé par Eve Sedgwick dans sa discussion sur le désir homosocial masculin dans les années 80. Jean Lipman-Blumen avait précédemment, en 1976, défini l'homosocialité comme une préférence sociale pour les membres de son propre sexe. L'homosocialité décrit les relations entre membres du même sexe qui ne sont pas d'une nature romantique ou sexuelle, telles que l'amitié, le mentorat, ou le bromance. Pensons par exemple à l'armée, aux équipes de football, au scoutisme, aux gentlemen's club, à la marine marchande, aux prêtres. On verra par la suite que Flaubert renoue avec le grotesque médiéval renaissant, ainsi Pantagruel et Gargantua, un monde exclusivement d'hommes.

Bouvard et Pécuchet se sont trouvés, ont eu comme un coup de foudre. Certes, ils sont célibataires mais les deux hommes ont d'emblée su se situer dans le regard de l'autre. Bouvard est certainement la référence de Pécuchet et vice versa.

Bouvard et Pécuchet doivent être un vrai duo, car ce début de structure collective, ni couple véritable, ni famille, ni société est le symbole de leur incomplétude en tant qu'individus, et leur profond manque d'originalité, qui les cloue aux lieux communs. Comme le dit Thibaudet :

Ce qui fait l'humanité moyenne, ce qui constitue le « bourgeois » au sens pur, c'est de s'agréger à autrui, de vivre numériquement, je ne dis pas nombreusement. Qui dit existence individuelle dit originalité, et il était nécessaire de soutirer rigoureusement de *Bouvard et Pécuchet* toute originalité. Au degré inférieur d'humanité où ils sont placés, on ne peut pas supporter la solitude, on existe et on acquiert sa troisième dimension par son reflet en autrui.<sup>116</sup>

Il était donc nécessaire que la quasi-totalité du premier chapitre fût consacrée à leurs portraits parallèles, à leur rencontre et la découverte de leurs similitudes pour s'achever par l'image caricaturale de leurs deux corps endormis : « Bouvard sur le dos, la bouche ouverte, tête nue, Pécuchet sur le flanc droit, les genoux au ventre, affublé d'un bonnet de coton ; - et tous deux ronflaient sous le clair de lune, qui entrait par les fenêtres. » (42) D'un côté, nous avons un Bouvard très masculin. De l'autre, Pécuchet est déjà plus coquet avec son bonnet, complètement recroquevillé sur lui-même comme s'il protégeait sa zone génitale, alors que Bouvard est en position libre et ouverte.

Lorsque les deux commis se découvrent identiques, il n'y a pas là une scène de séduction en miroir mais la parodie de l'identité : « même minute, même banc. » On sait l'usage ironique du parallélisme syntaxique pour souligner le ridicule de cette silhouette double. Leurs portraits sont toujours contrastés, ligne et casquette pointue pour Pécuchet, rondeur et débraillé pour Bouvard. Leur caractère bouffon ne vient pas seulement de leur apparence outrée, du peu de conscience qu'ils ont de leur inadéquation aux normes sociales, eux qui sont à la fois marginaux et conformistes. Les traits qui les opposent servent à les constituer comme couple, dans leur complémentarité.

---

<sup>116</sup> Thibaudet, Albert. Gustave Flaubert. Coll. "Tel", Gallimard, p. 215.



Cette structure de couple a souvent fait s'interroger quelques critiques sur la question de la féminité et de la virilité des deux bonshommes. Charles Bernheimer écrit : "Angular Pécuchet still virgin at forty-seven, afraid of draughts and spices, deferential toward religion, prudish, plays the female role, while rotund Bouvard, bon vivant, liberal, pipe-smoking, ribald, atheistic, has the male lead."<sup>117</sup> La répartition des tâches rustiques confie l'agriculture à Bouvard et le jardinage à Pécuchet ; la pipe de Bouvard représente un phallus et la tabatière de Pécuchet, dans laquelle il plonge ses doigts un symbole du sexe féminin. « C'était pendant l'été de 1845, dans le jardin, sous la tonnelle. Pécuchet, un petit banc sous les pieds, lisait tout haut de sa voix caverneuse, sans fatigue, ne s'arrêtant que pour plonger les doigts dans sa tabatière. Bouvard l'écoutait la pipe à la bouche, les jambes ouvertes, le haut du pantalon déboutonné. » (171)

Nous avons évoqué la référence à Rabelais au chapitre précédent et établi que *Bouvard et Pécuchet* est une farce. Il est un fait certain, les deux bonshommes font rire, fous ridicules qu'ils sont dès leur première entrée en scène. Leur allure générale, leur démarche, leur accoutrement évoque plutôt le grotesque de personnages de la commedia dell'arte ou de la farce que des héros de roman. Leurs traits sont à la fois stylisés, épurés à l'extrême et exacerbés. Leur théâtralité est maintenue dans tout le roman, par la mention de leur goût pour les déguisements, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. On lit : « Ils puchaient dans la cuve, surveillaient les bondes, portaient de lourds sabots, s'amusaient énormément. » (83) Leur infantilisme, le caractère ludique de leurs expériences, le désir de se changer par le costume, tout désigne leur ridicule carnavalesque, leur bouffonnerie.

Le comique de la monstruosité se fait parfois rabelaisien au sens du bas corporel. Ainsi, la dimension scatologique fait contraste avec la noblesse de l'entreprise : « Excité par Pécuchet,

---

<sup>117</sup> Bernheimer, Charles. *Flaubert and Kafka: Studies in Psychopoetic Structure*. New Haven: Yale University Press, 1982, p. 106.

il eut le délire de l'engrais. [...] Il employa la liqueur belge, le lizier suisse, la lessive *Da-Olmi*, des harengs saurs, du varech, des chiffons, fit venir du guano, tâcha d'en fabriquer – et poussant jusqu'au bout ses principes, ne tolérait pas qu'on perdît l'urine ; il supprima les lieux d'aisance. Bouvard souriait au milieu de cette infection. » (149) L'obscénité est parfois mise en relief afin de montrer la nature de la passion qui dirige les deux cloportes, comme si le désir d'investigation intellectuelle et libido étaient confondus : « Donc, le tumulus symbolise l'organe femelle, comme la pierre levée est l'organe mâle ; [...] En effet, où il y a des menhirs, un culte obscène a persisté. [...] Anciennement, les tours, les pyramides, les cierges, les bornes des routes et même les arbres avaient la signification de phallus – et pour Bouvard et Pécuchet tout devint phallus. » (78) La confusion de tous les ordres les rend grotesques, ainsi l'association du désir et du mysticisme : « Tout jusqu'à la fraîcheur des murailles leur causa un frémissement de plaisir, une émotion religieuse. » (145)

#### **4.4.7 La sexualité de Bouvard et Pécuchet**

Nous l'avons déjà précisé ailleurs, le premier chapitre est la parodie d'une scène de première rencontre amoureuse où les êtres se confondent. Puis en discutant, Bouvard et Pécuchet se ressemblent en tous points comme deux amants destinés à se reconnaître. Aussi, l'identification narcissique fait aimer ce qui vous ressemble. Le « et » dans *Bouvard et Pécuchet*, fait unir ce qui est dépareillé, l'avant et l'arrière. Cette rencontre commence par un coup de foudre, chacun de ces deux hommes croyant reconnaître en l'autre son alter ego, comme si ces deux copistes se faisaient manifestement miroir. Le déménagement à Chavignolles sonne un peu comme un voyage de noces.

Comme nous l'avons vu, après leur première grande dépression au chapitre VII, Bouvard et Pécuchet se tournent vers l'Éros. La découverte des femmes les renvoie à la singularité de leurs désirs propres. Il se confirme que ce couple uni dans l'absolu du savoir ne sera pas séparé par la perte tardive de la virginité de Pécuchet qui ne lui aura pas permis l'accès à l'érotisme. La flagellation dans le chapitre IX, en revanche, révèle un autoérotisme en acte :

Un jour, Bouvard qui rattachait la vigne, posa une échelle contre le mur de la terrasse près de la maison - et sans le vouloir, se trouva plonger dans la chambre de Pécuchet. Son ami, nu jusqu'au ventre, avec le martinet aux habits, se frappait les épaules doucement, puis s'animant, retira sa culotte, cingla ses fesses, et tomba sur une chaise, hors d'haleine. Bouvard fut troublé comme à la découverte d'un mystère, qu'on ne doit pas surprendre. (308)

Ensemble, ils réalisent des expériences allant au-delà de la pudeur mais sans vraiment les déranger. Par exemple, au chapitre III sur la médecine, Bouvard et Pécuchet s'intéressent aux travaux de Sanctorius qui « employa un demi-siècle à peser quotidiennement sa nourriture avec toutes ses excréments, et se pesait lui-même, ne prenant de relâche que pour écrire ses calculs. » (113) Sanctorius, célèbre médecin (1561-1636) qui exerça à Padoue, fut l'un des premiers à se pencher sur ce qu'on appelle aujourd'hui le métabolisme. Il utilisa et inventa des instruments pour mesurer la température du corps et le pouls. Les deux compères souhaitent étudier sa théorie :

Ils essayèrent d'imiter Sanctorius. Mais comme leur balance ne pouvait les supporter tous les deux, ce fut Pécuchet qui commença.

Il retira ses habits, afin de ne pas gêner la perspiration – et il se tenait sur le plateau, *complètement nu, laissant voir, malgré la pudeur, son torse très long pareil à un cylindre,*

avec des jambes courtes, les pieds plats et la peau brune. À ses côtés, sur une chaise, son ami lui faisait la lecture. (L'emphase est la mienne, 114)

Pécuchet est en quelque sorte en position de muse pour Bouvard. Une muse comique certes de par la description corporelle donnée dans le passage. Pécuchet a une peau brune, presque exotique. La nudité ne semble pas poser de problèmes entre les deux amis ; en revanche, le narrateur insiste beaucoup dessus, comme si la situation était gênante et au-delà de l'amitié. En même temps, ce que le lecteur retiendra, c'est l'aisance et l'assurance avec laquelle Pécuchet se met nu devant Bouvard. Un peu plus loin, c'est Bouvard qui prend un bain. « Bouvard alla chercher leur baignoire – et quand tout fut prêt, il s'y plongeait, muni d'un thermomètre. » (114) Remarquons ici l'absence de notification de la nudité de Bouvard et le caractère vague de ses actions : « quand tout fut prêt ». On a presque l'impression avec l'utilisation du verbe « plonger » que Bouvard souhaite cacher son corps. Serait-il plus pudique que Pécuchet ? Puis, « *Bouvard ouvrit les cuisses, se tordait les flancs, balançait son ventre, soufflait comme un cachalot [...].* » (L'emphase est la mienne, 114) Ici, Bouvard est moins gracieux que Pécuchet ; comparé à un cachalot, il est un animal, un rustre, un roquentin.

Nous avons affaire à un couple queer, sans cesse en mouvement. Mary Orr dans *Flaubert, Writing the Masculine*, explique ce qu'elle recherche : “I will look first at Bouvard and Pécuchet as ‘êtres en retraite’, both in terms of masculinity faced with the post-work world of early retirement (beyond ‘mid-life crisis’ but before old age) and ‘en retraite’ as a secularized religious retreat in the manner of a new monasticism.”<sup>118</sup> Ces êtres en retraite vont vivre comme des vieux garçons homosexuels. Par exemple, dans le chapitre IV, ils décrochent la porte

---

<sup>118</sup> Orr, Mary. *Flaubert, Writing the Masculine*. Oxford University Press: New York, 2000, p. 172.

existante entre les deux chambres pour ne faire plus qu'une seule chambre. (151) Orr continue : « The term [retirement] has a strongly gendered implication because the world of work has mainly been male and public, whereas women are expected throughout their lives to be carers and nurses of children and elderly relations at home. » (173) Il faut le préciser, à proprement parler, Bouvard et Pécuchet ne font pas partie de la société (à Chavignolles); ils n'y exercent aucune fonction ni responsabilité. Badinter cite Barrès : « Barrès peut se moquer des fonctionnaires, ces 'demi-mâles' qui n'aspirent qu'à la sécurité, comme des femmes, et les opposer à ceux de jadis qui vivaient 'le fusil à la main', dans 'le corps-à-corps viril avec la nature'. » (32) Ainsi, le retour à la copie démasculinise Bouvard et Pécuchet.

#### 4.5 CONCLUSION

Pour conclure, il est intéressant de noter que Flaubert et Hergé ont tous les deux orchestré une mise en scène grotesque de deux personnages loufoques. Ces binômes, Bouvard et Pécuchet, et Dupond et Dupont tournoient dans une chorégraphie cocasse qui finalement ne les mène nulle part. Seule la relation que développent les personnages résiste à tout. En effet, ces tandems, au départ vides, vont se satisfaire mutuellement, notamment dans un paradoxal couple célibataire. Paradoxalement, ces célibataires vont devenir, au travers de leurs relations amicales, un véritable couple inséparable. Le ton est dès lors donné : il faut lire le roman et la bande dessinée comme une comédie tragique. Tout est tourné en dérision : ils se nourrissent à huis-clos. Ils se montent réciproquement pour essayer de réaliser des projets tous plus farfelus les uns que les autres. Mais les lecteurs savent d'avance que rien n'aboutira parce que ce type de duo demeure stérile. Tous

ces projets les aveuglent et les renferment de plus en plus dans leur bulle. Ainsi, en s'excitant l'un l'autre, ils pimementent leur vie, leur existence morne et sans relief.

Il y a donc un véritable malaise relationnel et sexuel. Ces rapports homosociaux sont une manière de dénoncer les choix institutionnels qui lient la mise en couple à l'hétéronormativité. Puisque la fin heureuse dans ce contexte est généralement le mariage, ici, il n'en est pas question. On choisit donc le célibat, et dans ce type de narration, le célibataire tombe inévitablement dans le ridicule. On passe très vite de la tragédie (Bouvard et Pécuchet) à la farce (Dupond et Dupont). Le comique est lourd et bovin chez Flaubert dans la figure même de ses personnages, alors qu'il est plus léger et insouciant dans Tintin.

Bouvard et Pécuchet ont vécu leur séjour à Chavignolles comme une parenthèse et ils retournent à la copie bêtes et veules. Ils ont refait l'Encyclopédie à l'envers, agriculture, religion, histoire, architecture, etc. ; tout y passe et rien ne résiste. C'est une véritable bouffonnerie grinçante, détricotant les bienfaits de l'instruction et faisant le procès d'une époque pontifiante. Et pour le prouver, Flaubert nous livre une démonstration par l'absurde. Employés dactylographes menant une vie ordinaire, leur existence se met seulement à dévier lorsqu'ils tombent l'un sur l'autre. Malgré tout le dégoût qu'on suppose être à la base de l'écriture de ce roman, le lecteur ne pourra être totalement contaminé par l'abattement originel de Flaubert car, en détruisant l'objet de ses espoirs et de ses désillusions, celui-ci parvient enfin à trouver du plaisir là où les théories scientifiques n'ont su lui inspirer que du découragement. Sapant de bon cœur un édifice culturel fondé sur des sables mouvants, la rage triste de Flaubert devient rage joyeuse, et réussit parfois à nous tirer un sourire et même un soupçon de plaisir au milieu de notre ennui.

Chez Hergé, nous nous situons, comme chez Flaubert, dans l'excès. Les Dupondt mènent des enquêtes sans efficacité avec un art consommé de la circularité, dans des enquêtes abêtissantes qui les conduisent à suivre leurs propres traces dans le désert de *l'Or Noir* (1950) par exemple. Ils accumulent aussi un nombre impressionnant de chutes, glissades et accidents. Cette désorganisation totale – analogue aux recherches de Bouvard et Pécuchet – se reflète emblématiquement dans leur langage : spécialistes des lapsus et autres pléonasmes, ils comptent à leur actif des formules célèbres. Quant à leurs déguisements, qui devaient avoir pour effet de se fondre dans la population, ils deviennent à l'inverse un infaillible signe distinctif (on retrouve ici la logique du lapsus freudien).

Arrivés donc à la fin de notre parcours à travers des expérimentations relationnelles qui vont de l'inceste au couple célibataire, nous nous rendons compte de combien la question de la mise en relation du sujet sexué peut être lue de façon tragique ou comique : ce qui reste intact, c'est l'immense portée critique d'œuvres qui ne sont disparates qu'en apparence. Un malaise fondamental donne lieu à des relations improbables, dont l'issue ne peut qu'être elle-même irrésolue.

## 5.0 CONCLUSION

Il est étonnant de voir à quel point les relations fraternelles dans leur sens le plus large peuvent déstabiliser la vie érotique et sociale du sujet sexué. Que ce soit dans les œuvres classiques romantiques ou dans la bande dessinée de *Tintin*, on voit qu'il y a un véritable besoin d'imaginer d'autres alternatives affectives aux attentes hétéronormatives qui s'inscrivent dans les formes littéraires les plus variées. De ce point de vue, le mariage est peut-être la forme de soumission sociale par excellence. Et justement, les personnages de ma thèse refusent la soumission ou, s'ils s'y essaient, essuient des échecs profonds. Les écrivains imaginent donc au travers de relations fraternelles d'autres issues affectives, même si elles peuvent paraître déviantes, bizarres et parfois ridicules. Les personnages que nous avons étudiés suivent tous des parcours inattendus : c'est pourquoi ils nous fascinent encore aujourd'hui.

Pour autant, un certain malaise critique perdure. Il fallait bien nous y résoudre : nous faisons, comme tant d'autres avant nous, l'expérience de la *fascination* qu'exercent les instances fraternelles et gémellaires sur ceux qui s'essaient à les penser. C'est de cette fascination que nous voudrions brièvement rendre compte dans cette conclusion, pour tenter d'en proposer quelques hypothèses explicatives, tant sa prise en compte comme symptôme nous paraît une condition *sine qua non* pour approcher un peu la consistance de son objet. La fascination est affaire du regard, bien sûr. Nous pensions sans doute y échapper en changeant de « point de vue ».



La fascination implique toujours une tierce personne puisque c'est elle qui identifie les frères et sœurs, les jumeaux et les amis inséparables. Commençons avec la grande comédienne, Élisabeth, qui offre et met en scène au quotidien une pièce de théâtre dans la chambre qu'elle partage avec son frère Paul. Continuons avec *La petite Fadette*, où Landry et Sylvinet sont à la fois monstres et merveilles. Enfin terminons sur les personnages des Dupond et Dupont dans *Tintin*, qui hypnotisent le regard de tout intermédiaire. Qui est donc cet intermédiaire, cette tierce personne indispensable pour donner au lecteur un point de vue auquel il doit adhérer?

Dans *Les enfants terribles*, par exemple, Agathe et surtout Gérard seront l'intermédiaire entre le frère et la sœur. Dans *Les jumeaux du diable*, Nimbu sera le trait d'union entre Louis et Norbert. Cependant, ces amis ne parviendront jamais à couper le lien fraternel, et ils restent surtout les lieux d'un point de vue fasciné sur les « monstres » adelphiques. En fait, ce sont les seuls personnages « normaux » répondant aux exigences sociétales. Ainsi, on assistera au mariage de Gérard et d'Agathe puis enfin à celui de Nimbu. L'observateur étant par définition un intrus, il apparaît comme tout désigné pour hériter d'une partie des motions agressives des grands révoltés. D'un côté le couple fraternel assure l'angoisse, de l'autre, la jouissance. Être fasciné, c'est, étymologiquement, tomber sous l'effet d'un charme, d'un enchantement. Mais, si l'intérêt ou le désir font porter le regard sur un objet, la fascination l'empêche de s'en détacher. Lorsqu'on est fasciné, l'on ne peut plus regarder ailleurs.

Mais justement, n'est-ce pas dans cela même, dans cette perte de maîtrise, que réside la part de jouissance qui fascine à ce point ? Si, de cette dernière, était absente la puissance de la *séduction*, pourquoi diable ne pourrions-nous nous délivrer en un tournemain de la contrainte qu'elle nous fait subir ?

Se trouver confronté à des jumeaux, par exemple, c'est alors être assailli de multiples questions : si je vois deux corps pareils, cela veut-il dire que je vois deux individus ou un seul ? Et, s'il y en a deux, comment les différencier, comment savoir qui est qui ? De qui puis-je tomber amoureux, à qui puis-je me fier ? Angoisse, certes, mais, tout bien considéré, surmontable justement dans la jouissance du regard, de la fascination que ces pairs provoquent en nous. Nous finissons par devenir tout aussi queer que ces personnages monstrueux. C'est notre regard qui a changé, qui a répondu à l'invitation de l'auteur.

Les deux qui n'en font qu'un, tragiques ou comiques qu'ils soient, ne sont pas en effet une donnée brute, livrée à la seule perception. Ils impliquent nécessairement l'existence d'un troisième terme – jamais deux sans trois... -, disons pour simplifier un troisième individu qui est là pour les voir, et pour énoncer qu'ils sont jumeaux. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, on n'est pas jumeau essentiellement par la naissance, mais bien par la parole, qui désigne cette gemellité comme telle, ce qui est évident, par exemple, dans la façon dont on parle des jumeaux de *La Petite Fadette*, ou des greffiers ridicules de *Bouvard et Pécuchet*. Par bien d'égards, ils ne vivent que du regard des autres. L'intérêt que la critique et le public continuent à porter aux œuvres que nous avons étudiées fait encore partie, de ce point de vue, de la constitution de ces couples troublants, au travers d'époques historiques très différentes.

Car parler de jumeaux, réels ou imagés, penser la figure troublante du double, c'est aussi mettre en branle tout un cortège de références, d'images mythologiques, bibliques et bien sûr d'exemples littéraires. Est-ce un signe de chance et de richesse, présage de mauvais sort, source de malheurs ? Ceci pourrait se défendre : non seulement il y a le modèle même du couple fraternel, Caïn et Abel, mais on ne dit pas assez que leurs parents aussi, le couple primordial d'Adam et Ève, née de la côte d'Adam, sont un couple proprement adelphique, qui finit par

engendrer le genre humain après sa chute du paradis. La relation érotique, et plus tard conjugale, peut dès lors être considérée une norme punitive, imposée uniquement comme l'injonction à se reproduire après la perte de l'immortalité. Paradoxalement, donc, la vie érotique commune de l'homme et de la femme peut être considérée – du point de vue imposé par notre fascination avec les pairs adelphiques – comme la conséquence d'une séparation.

Quand on parle du modèle biologique de la jumeauté, on constate qu'il existe une vie fœtale jumeauté de neuf mois, dans le même ventre, sous le même toit pourrait-on dire ; c'est du concubinage, c'est donc un couple. En naissant, donc, les jumeaux n'arrivent pas vierges, contrairement à la vision d'un nouveau-né découvrant le monde et vierge de tout passé. Les jumeaux traînent donc dès leur naissance de fortes interrogations, de fortes suspicions sur leur vie commune, et encore plus sur leur séparation. Ce modèle a continué à fasciner les écrivains, et on a essayé de dire jusqu'à quel point il peut servir de modèle pour la caractérisation de personnages fondamentalement mal adaptés, bizarres au point d'en arriver à une véritable queerness érotique et sociale. René et Amélie ou Dupond et Dupont, ces presque jumeaux ne cessent de nous envoûter, de nous faire rire, mais aussi de repenser les conventions qui règlent nos échanges affectifs.

Dans le corpus proposé, tous les genres sont mélangés : tragédie romantique, comédie / farce, fantastique, bande dessinée. Tous les personnages ont un parcours de vie très chaotique. Au début, la femme est sacralisée puis, petit à petit, elle s'efface. Ces enfants et adultes ont eu une enfance marquée par l'absence des parents et c'est bien là le drame mais aussi l'opportunité unique de leur vie; livrés à eux-mêmes, chaque personnage se raccroche à son double, que ce soit dans la fraternité, la jumeauté ou l'amitié.

Pour des raisons évidentes, j'ai dû me concentrer sur un nombre limité d'œuvres. D'un point de vue critique, il faudrait sans doute s'attarder plus longuement sur la relation conceptuelle et historique entre *queer studies* et *sibling studies*. En effet, les *sibling studies* sont en plein essor depuis une vingtaine d'années, sur la vague, probablement, du renouveau que la réflexion sur la question du genre a suscité dans l'espace critique. D'un point de vue textuel, dans la gamme fraternelle, il faudrait travailler en détail *Pierre et Jean* (1887) de Maupassant, qui n'a pas encore été étudié de ce point de vue mais qui pourrait sans doute nous éclairer ultérieurement sur les dynamiques de la relation adelphique à l'intérieur du développement du sujet queer. De même, *Les frères corses* (1844) d'Alexandre Dumas père pourrait enrichir le discours sur la gémellité. Il serait aussi intéressant de mettre en parallèle *La petite Fadette* à ce que Jules Michelet a écrit sur *La sorcière* (1862). Enfin, dans la veine amicale, nous devons nous consacrer à l'œuvre de Beckett, qui constitue une référence essentielle avec *En attendant Godot* (1952) et *Mercier et Camier* (1970). On a beaucoup parlé de l'influence de Flaubert sur Beckett, mais il y a encore du travail à faire sur le fonctionnement de ces pièces théâtrales du point de vue de l'instance adelphique et amicale dans la constitution d'un sujet queer.

Nous aussi, évidemment, nous sommes pliés à la fascination du couple, qui nous a fait structurer notre discours autour de paires littéraires qui nous ont paru inséparables du point de vue conceptuel et textuel. Étranges, queer ou ridicules, à cheval sur des genres – dans tous les sens – différents, ces œuvres ouvrent des possibilités affectives et esthétiques dont l'actualité ne fait qu'accroître.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adert, Laurent. "L'Âme sœur à propos de l'écriture de l'inceste dans *Les Enfants Terribles*". Ed. Danielle Chaperon. *Revue des Sciences Humaines*, 233: 1994. Print.
- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others*. Duke University Press, 2006. Web.
- Algoud, Albert. *Le Dupondt sans Peine*. Éd. Canal +, 1997. Print.
- Anouilh, Jean. *Antigone*. Paris: La Petite Vermillon, 2013. Print.
- Apostolidès, Jean-Marie. *Les Métamorphoses de Tintin*. Paris : Seghers, 1984. Print.
- Arnaud, Claude. *Jean Cocteau*. Paris: Gallimard, 2003. Print.
- Assouline, Pierre. *Hergé, Biographie*. Paris : Plon, 1996. Print.
- Aymé, Marcel. *Aymé, Œuvres romanesques complètes (Bibliothèques de la Pléiade)*. Paris : Gallimard, 1928. Print.
- Badiou, Alain. *L'Être et l'Événement*. Paris : Éditions du Seuil, 1988. Print.
- . *Théorie du Sujet*. Paris : Éditions du Seuil, 1982. Print.
- Baetens, Jean. *Hergé écrivain*. Paris: Gallimard, 1991. Print.
- Barbérès, Pierre. « René » de Chateaubriand, *Un Nouveau Roman*. Paris : Larousse, 1973. Print.
- Barry, Joseph. *George Sand ou la Scandale de la Liberté*. Paris : Seuil, 2004. Print.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Points, 2014. Print.
- Bataille, George. *La littérature et le mal*. Paris : Folio, 1990. Print.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Librio, 2015. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulations*. Paris : Éditions Galilée, 1985. Print.

- Berchet, Jean-Claude. *Chateaubriand*. Paris : Gallimard, 2012. Print.
- Bercegol Fabienne. *La poétique de Chateaubriand : Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*. Paris : Honoré Champion, 2000. Print.
- Bernard, Claudie. *Adelphiques : sœurs et frères dans la littérature française du XIXe siècle*. Paris : Éditions Kimé, 2010. Print.
- Bernheimer, Charles. *Flaubert and Kafka: Studies in Psychopoetic Structure*. New Haven: Yale University Press, 1982. Print.
- Bettelheim, Bruno. *Les blessures symboliques : Essai d'interprétation des rites d'initiation*. Paris : Gallimard, 1977. Print.
- . *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Pocket, 1999. Print.
- Blémont, Émile. *Flaubert et la passion de la prose*. 1905. Web.
- Boorsch, Jean. « Chateaubriand and Napoleon ». *Yale French Studies*. N. 26, 1960, p. 55, 62. Web.
- Borgal, Clément. *Jean Cocteau, ou de la claudication considérée comme l'un des beaux-arts*. PUF, 1989. Print.
- Borie, Jean. *Le célibataire français*. Paris: Le Sagittaire, 1976. Print.
- Bouchenafa, Houria. *Mon amour, Ma sœur: L'Imaginaire de l'inceste frère-sœur dans la littérature européenne*. Paris: L'Harmattan, 2005. Print.
- Bourdieu, Pierre. « Les rites comme actes d'institution ». *Actes de recherche en sciences sociales*, 1982, vol. 43, n. 1, p. 58-63. Web.
- Bruller-Dauxois, Jacqueline. "Cocteau et la drogue des *Enfants Terribles*". *Europe*, 495: July 1970. Print.
- Caors, Marielle. *George Sand et le Berry : paysages champêtres et romanesques*. Paris : Royer, 2000. Print.
- Chateaubriand, François-René. *Les Natchez*. Paris : Le Livre de Poche, 1989. Print.
- . *Génie du Christianisme*. Paris : Flammarion, 1999. Print.
- . *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris : Folio, 2005. Print.
- . *René*. Paris : Le Livre de Poche, 2007. Print.

- . *Mémoires d'Outre-Tombe*. Paris : Gallimard, 1951. Print.
- Cocteau, Jean. *Les Enfants Terribles*. Bruxelles : Éditions du Frêne, 1929. Print.
- . *La machine infernale*. Paris : Le Livre de Poche, 1992. Print.
- . *La difficulté d'être*. Paris : Le Livre de Poche, 1993. Print.
- . *Le livre blanc, et autres textes*. Paris : Le Livre de Poche, 1999. Print.
- . *Le sang d'un poète*. Paris : Les éditions du Rocher, 2003. Print.
- Collectif. *Analyses et réflexions sur Gustave Flaubert : Bouvard et Pécuchet*. Ellipses. Print.
- Chambon, Bertrand du. *Le Roman de Jean Cocteau*. Paris : L'Harmattan, 2001. Print.
- Chaperon, Danielle. *Jean Cocteau, La Chute des Anges*. Presses Universitaires de Lyon, 1992. Print.
- Chevalier, Olivier. "Jeu, Ombre, et Fantasma dans *Les Enfants Terribles*". Ed. Danielle Chaperon. *Revue des Sciences Humaines*, 233 : 1994. Print.
- Danahy, Michael. *The Feminization of the Novel*. Gainesville : University of Florida Press, 1991. Print.
- David, Michel. *Une psychanalyse amusante: Tintin à la lumière de Lacan*. Paris : Épi / La Méridienne, 1994. Print.
- Daudet, Léon. *Le stupide XIXe siècle*. Paris : Nouvelle librairie Nationale, 1922. Print.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *L'anti-Oedipe*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972. Print.
- . *Différence et Répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968. Print.
- . *Capitalisme et Schizophrénie, Milles Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. Print.
- . *Qu'est-ce que la Philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit, 1991. Print.
- . *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993. Print.
- Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Paris : Points Seuil Essais, 1993. Print.
- Dolto, Françoise. *Sexualité féminine*. Paris : Folio, 1999. Print.
- Dumézil, Georges. *Le Roman des Jumeaux et Autres Essais*. Paris : Gallimard, 1994. Print.

- Fantina, Richard. *Straight Writ Queer : Non-normative Expressions of Heterosexuality in Literature*. McFarland and Co. Inc., 2006. Print.
- Farr, Michael. *Tintin, Le rêve et la réalité*. Bruxelles: Éditions Moulinsart, 2001. Print.
- Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Paris : Gallimard, 1959. Print.
- . *La bêtise, l'art et la vie*. Editions complexes, 1997. Web.
- Foucault, Michel. *Histoire de la Folie à l'Age classique*. Paris : Gallimard, 1976. Print.
- . *Surveiller et Punir*. Paris : Gallimard, 1993. Print
- . *Histoire de la Sexualité*. Paris : Gallimard, 1994. Print.
- Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris : Gallimard, 1905. Print.
- . The Economic Problem of Masochism. *The Psychoanalyc Review*, New York 19, 1932. Web.
- . *A General Introduction to Psychoanalysis*. New York : Washington Square Press, 1967. Print.
- . *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1988. Print.
- . *Totem et tabou*. Paris, Payot, 2004. Print.
- . *Le Malaise dans la civilisation*. Paris : Points, 2010. Print.
- . *Deuil et Mélancolie*. Paris : Payot, 2011. Print.
- . *L'interprétation des rêves*. Paris : Points, 2013. Print.
- . *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Payot, 2015. Print.
- Fumaroli, Marc. *Chateaubriand : Poésie et Terreur*. Paris : Gallimard, 2006. Print.
- Gagnon, Madeleine. *L'Instance Orpheline*. Laval : Trois, 1991. Print.
- Gans, Eric. "René and the Romantic Model of Self-Centralization." *Studies in Romanticism* 22, 3 (Fall 1983): 421-35. Print.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité Romanesque*. Paris: Hachette, 2000. Print.
- Giraudoux, Jean. *Électre*. Paris: Larousse, 2008. Print.



- Gobin, Pierre. “*Les Enfants Terribles*” de Jean Cocteau. Hachette, Collection “Lire aujourd’hui”, 2000. Print.
- Godwin-Jones, Robert. *Romantic Vision. The Novels of George Sand*. Birmingham: Summa Publications, 1995. Print.
- Gothot-Mersch. “De ‘Madame Bovary’ à ‘Bouvard et Pécuchet’” la parole des personnages dans les romans de Flaubert”. *Revue d’Histoire littéraire de la France*. 81e Année, No. 4/5: 1981. Print.
- Grand dictionnaire de la psychologie*. Paris : Larousse, 2011. Print.
- Grimm, Reinhold R. “ Les romans champêtres de George Sand: l’échec du renouvellement d’un genre littéraire”. *Romantisme*. 1977. Vol. 7, n. 16, p. 64-70. Web.
- Grossman Kathryn M. The ideal community in George Sand’s *La petite Fadette*. *Utopian Studies*. Vol. 6, n. 1, 1995, p. 19-29. Print.
- Guédrrars, Annie. *Ils, Dessins Érotiques de Jean Cocteau*. Le Pré aux Clercs, 1998. Print.
- Halperin, David. *Saint Foucault : Towards a Gay Hagiography*. Oxford University Press, 1997. Print.
- Harkness, Nigel. *Men of their Words : The Poetics of Masculinity in George Sand’s Fiction*. Many Publishing, 2007. Print.
- Harris, Rendel. *The Cult of the Heavenly Twins*. Cambridge: University Press, 1906. Print.
- Hatte, Jennifer. *La langue secrète de Jean Cocteau : la mythologie personnelle du poète et l’histoire cachée des Enfants Terribles*. Lang :Peter Bern, 2007. Print.
- Hergé, *Les Aventures de Tintin*, Casterman, 1934 à 1976. Print.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory : An Introduction*. New York University Press, 1997. Print.
- Jankélévitch, Vladimir. “La décadence ». *Revue de métaphysique et de morale*. N. 4, 1950. Print.
- Kojima, Dai. “A Review of Sara Ahmed’s *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*.” *Phenomenology and Practice*, Vol. 2, N. 1, 2008, p. 88-91. Print.
- Jemma-Jejcic, Marie. *Jean Cocteau ou l’énigme du désir, ce que le poète apprend aux psychanalyste*. Paris : Érès, 2006. Print.
- Kempf, Roger. *Bouvard, Flaubert et Pécuchet*. Paris: Grasset, 1990. Print.
- Kihm, Jean-Jacques. *Cocteau*. Paris : Gallimard, 1960. Print.

- Kristeva, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1989. Print.
- . *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Folio, 1991. Print.
- Kuhn, Reinhard. *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*. Princeton, Princeton University Press, 1976. Print.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. New York : Norton, 2002. Print.
- Leclerc, Yvan, Éd. *La Spirale et le Monument. Essai sur Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*. Paris : Sedes, 1988. Print.
- , Cubaud, Pierre. "Bouvard: 618, Pécuchet: 598. Étude de statistique textuelle". *Revue Flaubert*, No.3, 2003. Print.
- Lecureur, Michel. *Marcel Aymé*. Lyon : La Manufacture, 1988. Print.
- , Christiane Lecureur. *Lettres d'Une Vie*. Paris : Les Belles Lettres, Archimbaud, 2001. Print.
- Lerman, Alain. *Histoire du journal Tintin*. Brussels : Éditions Jacques Glénat, 1979. Print.
- Lipman-Blumen, Jean. *Gender roles and power*. Prentice Hall, 1996. Print.
- Linarès, Serge. *Jean Cocteau*. Septentrion, 2016. Print.
- Lord, Graham. *Marcel Aymé*. Berne : Peter Lang Publishers, 1987. Print.
- Magnan, Jean-Marie. « Le Jeu des *Enfants Terribles* ». *Cahiers Jean Cocteau*, 8 (« Le Romancier »), Gallimard, 1979. Print.
- Mark-Spire, Thérèse. "George Sand et le Berry". *Cahiers de l'association internationale des études françaises*. 1954, Vol. 6, n. 1, p. 193-207. Web.
- Massardier-Kenney, Françoise. *Gender in the Fiction of George Sand*. Editions Rodopi B.V., 2000. Print.
- Mazzù, Domenica. *Politiques de Caïn en dialogue avec René Girard*. Desclée de Brouwer, 2004. Print.
- McCarthy, Tom. *Tintin and the Secret of Literature*. London: Granta, 2007. Print.
- Meyer, Jean-Paul. « Le temps dessiné. Sémantisme de la référence temporelle dans le récit en images. » Études réunies par Sylvie Mellet et Marcel Vuillaume, in *Modes de repérages temporels*. Paris : Éditions Rodopi, 2004, p. 151-152. Print.
- Mihara, Tomoko. *La Communauté et l'Autre dans Bouvard et Pécuchet de Flaubert*. Presses

- universitaires du Septentrion, 2002. Web.
- Mourot, Jean. *Études sur les Premières Œuvres de Chateaubriand*. Paris : Nizet, 1962. Print.
- Mozgovine, Cyrille. *Dictionnaire des noms propres de Tintin : de Abdallah à Zorrino*. Casterman, 1992. Print.
- Orr, Mary. *Flaubert, Writing the Masculine*. Oxford University Press: New York, 2000. Print.
- Perrot, Jean. *Mythe et Littérature Sous le Signe des Jumeaux*. Paris : Presses Universitaires de France, 1976. Print.
- Platon. *Le Banquet*. Paris: Le Livre de Poche, 1979. Print.
- Rabelais, François. *Œuvres complètes (Bibliothèque de la Pléiade)*. Paris : Gallimard, 1985. Print.
- Racine, Jean. *Iphigénie*. Paris: Larousse, 2008. Print.
- Raitt A.W. "L'éternel présent dans les romans de Flaubert". *Nouvelles Recherches sur "Bouvard et Pécuchet" de Flaubert*. Paris: Sedes, 1981. Print.
- Rancière, Jacques. *Le Partage du Sensible : Esthétique et Politique*. Paris : La Fabrique, 2000. Print.
- Reeser, Todd. *Masculinities in Theory: an Introduction*. Wiley-Blackwell, 2010. Print.
- Reid, Martin. *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*. Paris : Honoré Champion, 2011. Print.
- Richard, Jean-Pierre. *Paysage de Chateaubriand*. Paris : Seuil, 1967. Print.
- . *Littérature et Sensation : Stendhal, Flaubert*. Paris : Seuil, 1990. Print.
- . *Études sur le romantisme*. Paris : Seuil, 1999. Print.
- Robert Vincent. *La petite-fille de la sorcière: enquête sur la culture magique des campagnes au temps de George Sand*. Paris: Les belles lettres, 2015. Print.
- Ronell, Avital. *Stupidity*. Chicago : University of Illinois Press, 2002. Print.
- Roulin, Jean-Marie. *Chateaubriand, l'Exil et la Gloire : Du Roman Familial à l'Identité Littéraire dans l'Œuvre de Chateaubriand*. Paris : Champion, 1994. Print.
- . « La Sylphide, rêve romantique ». *Romantisme*. Vol. 17, N. 58, p. 23-38. Web.

Rousseau G.S., Caroline Warman. « Made from the Stuff of Saints, Chateaubriand's René and Custine's Search for a Homosexual Identity. » *A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Duke University Press, 2001. Web.

Sadoul, Numa. *Entretiens avec Hergé*. Casterman, 1982. Print.

Said, Edward. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975. Print.

Sand, George. *La Petite Fadette*. Paris : Flammarion, 1849. Print.

---. *La Mare du Diable*. Paris : Librio, 2003. Print.

---. *Histoire de ma vie*. Paris : Le livre de poche, 2004. Print.

---. *François le champi*. Paris : Folio, 2012. Print.

Scarpa, Marie « De l'ethnologie de la littérature à l'ethnocritique », *Recherches & Travaux*, 82 | 2013, 21-27. Web.

Schapira Marie-Claude, « George Sand : le cœur, l'esprit », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2/2003 (N°8), p. 139-155. Web.

Schor, Noami. *George Sand and Idealism*. Columbia University Press, 1993. Print.

---. « Male Lesbianism ». *A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Vol. 7, n. 3, 2001. Web.

Schvalberg, Sophie. *Gustave Flaubert : Bouvard et Pécuchet*. Paris : Bréal, 2000. Print.

Schwartz, Hillel. *The Culture of the Copy*. New York : Zone Books, 1996. Print.

Sedgwick, Eve. *Epistemology of the closet*. University of California Press : 2008. Print.

Serres, Michel. *L'interférence*. "Les bijoux distraits et la cantatrice sauve". Paris: Éditions de Minuit, 1972. Print.

Snowden, Ruth. *Freud, The Key Ideas*. Blacklick OH : McGraw-Hill, 2010. Print.

Södergård, Östen. « L'Ombre d'une Sœur ou le Rôle de Lucile dans René et Atala ». *Orbis Litteratum*. Vol. 14, 2007, p. 105-113. Print.

Sprigge, Elizabeth, Jean-Jacques Kihm. *Jean Cocteau, L'homme et les miroirs*. Paris : La table Ronde, 1968. Print.

Steiner, George. *La mort de la tragédie*. Paris : Folio, 1993. Print.

Thibaudet, Albert. *Gustave Flaubert*. Coll. "Tel", Gallimard, 1982. Print.

- Thorel-Cailleteau, Sylvie. “*Bouvard et Pécuchet*: la question du genre”. *Revue Flaubert*, N. 11, 2011. Web.
- Tisseron, Serge. *Tintin chez le Psychanalyste*. Paris: Aubier, 1985. Print.
- . *Tintin et les Secrets de Famille*. Paris, Aubier, 1992. Print.
- . *Tintin et le Secret d’Hergé*. Paris: Hors Collection, 1993. Print.
- Ton-That, Thanh-Van. *Gustave Flaubert, l’ermite voyageur*. Paris : Portaparole, 2006. Print.
- Touzot, Jean. *Jean Cocteau*. Lyon: La Manufacture, 1989. Print.
- Vandromme, Pol. *Le Monde de Tintin*. Paris: Gallimard, 1959; reprint, La Table Ronde, 1994. Print.
- Von Franz, Marie-Louise. *L’interprétation des contes de fées*. Paris : Albin Michel, 2007. Print.
- . *La femme dans les contes de fées*. Paris : Albin Michel, 2015. Print.
- Waller, Margaret. « Cherchez la femme : Male Malady and Narrative Politics in the French Romantic Novel. » PMLA. Vol. 104, N. 2, 1989, p. 141-151. Web.
- Wittig, Monique. *Le corps lesbien*. Paris : Minuit, 1973. Print.
- Yamazaki, Atsushi. “*Bouvard et Pécuchet* ou la gymnastique de l’esprit”. *Revue Flaubert*, No. 7: 2007. Print.
- Winock, Michel. *Flaubert dans son siècle*. Gallimard, 2013. Print.
- Zazzo, René. *Les Jumeaux, Le Couple et la Personne*. Paris : Presses Universitaires Françaises « Quadrige », 1960. Print.